

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
Departamento de Historia del Arte, Sección de Arte



**TESIS DOCTORAL**

**La pintura gótica toledana anterior a 1450 : (El Trecento)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**María Ángeles Blanca Piquero López**

**Madrid, 2015**

TP  
1783  
168-I

María de los Angeles Blanca Piquero López



x-49-036-370-8

LA PINTURA GOTICA TOLEDANA ANTERIOR A 1450: EL TRECENTO

TOMO I

Departamento de Historia del Arte  
Sección de Arte  
Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid  
1983



BIBLIOTECA



**Colección Tesis Doctorales. Nº 168/83**

© M<sup>a</sup> de los Angeles Piquero López  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1983  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-24895-1983

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

SECCION DE ARTE

LA PINTURA GOTICA TOLEDANA ANTERIOR A 1450

( EL TRECENTO )

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

M<sup>a</sup> de los Angeles Piquero López.

DIRIGIDA POR EL PROFESOR

Dr. D. José M<sup>a</sup> de Azcárate Ristori.

MADRID - 1982



# INDICE

## \*\*\*\*\*

### VOLUMEN PRIMERO : LA CATEDRAL DE TOLEDO.

#### I- INTRODUCCION.

- La Pintura Trecentista en España. Focos e influencias.....	10
- La Pintura Trecentista Toledana. Situación geográfica e histórica.....	16
Notas.....	22
- Notas distintivas del Trecento Toledano:	23
A) El color.....	23
B) Características de las figuras.....	24
C) El espacio: tipos de perspectivas...	25
D) La composición.....	28
E) Iconografía: Antiguo Testamento. Nuevo Testamento. Últimos Tiempos. Glorificación de la Virgen. Santos. Iconografía profana. Fuentes Iconográficas.....	32
Notas.....	40
Notas.....	41
- Maestros del Taller Toledano.....	42

#### II- LA CAPILLA DE SAN BLAS.

I- DATOS GENERALES SOBRE LA CAPILLA.....	49
- Descripción de la Capilla.....	50
Notas.....	53

## II

- Datos sobre la Fundación de la Capilla y su Historia.....	54
Notas.....	61
- Construcción de la Capilla.....	63
Notas.....	72
II- LAS PINTURAS DE LA CAPILLA	74
--Las Pinturas de la Capilla de San Blas	75
Importancia-Estado-Técnica.....	75
Notas.....	79
- Las Pinturas de la zona inferior de la Capilla. Estado actual. Notas.....	80
- Las Pinturas de la zona superior de la Capilla. Estado actual.....	87
Notas.....	88
- Monografía de Don Pedro Tenorio.....	91
Notas.....	92
Notas.....	97
III- ESTUDIO DE LAS PINTURAS DE LA ZONA SUPERIOR.....	98
- Descripción, perspectiva, composición e iconografía de cada uno de los temas:	
San Lucas y San Juan.....	98
Notas.....	112
Anunciación.....	113
Notas.....	128
Natividad.....	129
Notas.....	143

### III

Prendimiento.....	145
Notas.....	156
Crucifixión.....	157
Notas.....	176
Entierro de Cristo.....	179
Notas.....	190
Descenso al Limbo.....	191
Notas.....	203
Resurrección.....	205
Notas.....	217
Ascensión.....	218
Notas.....	228
Dios Padre y Cristo.....	229
Notas.....	238
Juicio Final.....	239
Notas.....	250
Pentecostés.....	251
Notas.....	261
Resurrección de la Carne.....	262
Notas.....	273
Transfiguración.....	274
Notas.....	287
 IV- ESTUDIO ESTILISTICO DE LA CAPILLA.....	 288
- Juicios críticos de las Pinturas.....	288
Notas.....	293
- Caracteres estilísticos.....	294
a) El ambiente: paisaje, arquitecturas	294
b) El espacio: la perspectiva.....	295

#### IV

c) La luz.....	296
d) El color y el dibujo.....	297
e) Composición.....	299
f) Características de las figuras: <u>an-</u> toma, tipos de caras, ojos, bocas, melena, barbas, indumentaria, nim- bos, movimiento y expresión.....	300
g) Modelos empleados.....	301
h) Iconografía.....	304
Notas.....	312
 V- ATRIBUCIONES Y AUTORES DE LA CAPILLA....	313
- Distintas atribuciones.....	313
Notas.....	321
- Estudio de las diferentes manos y esti- los de la Capilla.....	323
Notas.....	329
- Cronología de la Capilla.....	330
Notas.....	334
- Gerardo Starnina en España.....	335
Notas.....	340
- Estancia de Gerardo Starnina en Toledo.	343
Notas.....	347
- Personalidad artística de Rodríguez de Toledo.....	348
Notas.....	351
 VI- RELACIONES E INFLUENCIAS DE LA CAPILLA.	
- Relación de la Capilla con el Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas.....	352

V

- Influencias y puntos de contacto con Italia.....	359
Notas.....	365
 III- <u>EL RETABLO DE SAN EUGENIO.</u>	367
I- CAPILLA DE SAN EUGENIO: Descripción....	368
Notas.....	369
 II- DESCRIPCION DEL RETABLO: Caracteres generales. Estado de conservación y retques sufridos.....	370
Notas.....	375
 III- <u>ESTUDIO DE LOS DIFERENTES TEMAS DEL RETABLO.</u>	376
- Descripción, perspectiva, composición e iconografía:	
Adoración de los Magos.....	376
Notas.....	389
Circuncisión.....	391
Notas.....	400
Huida a Egipto.....	401
Notas.....	408
Jesus entre los Doctores.....	409
Notas.....	419
Bautismo de Cristo.....	420
Notas.....	432
Oración en el Huerto.....	433
Notas.....	444



# VI

Prendimiento.....	445
Notas.....	455
Negación de San Pedro.....	456
Notas.....	465
Jesús ante Pilatos.....	466
Notas.....	476
Camino del Calvario.....	477
Notas.....	487
IV- CARACTERES ESTILÍSTICOS.....	488
- Juicios críticos.....	488
- Caracteres estilísticos:	
a) Ambiente: paisaje, arquitectura...	488
b) El espacio: la perspectiva.....	489
c) La luz.....	490
d) El color y el dibujo.....	491
e) Composición.....	492
f) Características de las figuras: a-	
natomía, rostros, ojos, nariz, boca,	
melena, barba, indumentaria, nimbos,	
movimiento y expresión.....	493
g) Modelos empleados.....	495
h) Iconografía.....	497
Notas.....	501
V- LA INFLUENCIA ITALIANA EN EL RETABLO..	502
Notas.....	505
VI- MAESTROS DEL RETABLO. CRONOLOGIA.....	506
Notas.....	511
VII- INTERVENCIÓN DE JUAN DE BORGONA Y FRAN-	512
CISCO DE AMBERES EN EL RETABLO. Notas.	514

## VII

IV- PREDELLA DE LA CAPILLA DEL BAUTISMO.	515
I- CAPILLA DEL BAUTISMO: Descripción.....	516
Notas.....	518
II- PREDELLA: Distribución de las tablas. <u>Es</u> tado de conservación y repintes sufridos.	519
Notas.....	522
III- ESTUDIO DE LOS DIFERENTES TEMAS.....	523
- Descripción, perspectiva, composición e iconografía:	
San Pedro andando sobre las aguas.	523
Notas.....	532
Expulsión de los Mercaderes del - Templo.....	533
Notas.....	542
Transfiguración.....	544
Notas.....	557
Curación del ciego.....	558
Notas.....	569
IV- ESTUDIO ESTILISTICO.....	570
- Caracteres estilísticos:	
A) El ambiente: paisaje, arquitectu ra.....	570
B) El espacio: la perspectiva.....	571
C) La luz.....	573
D) El color y el dibujo.....	573
E) Composición.....	574

# VIII

F) Características de las Figuras: anatomía, rostros, ojos, nariz, boca, melena, barba, indumenta- ria, nimbos, movimiento y expre- sión.....	575
G) Modelos empleados.....	576
H) Iconografía.....	577
Notas.....	579
V- AUTOR DE LA PREDELLA: Conexiones con - Antonio Veneziano. Relación con el Tapler Toledano y con modelos italianos.....	580
Notas.....	584
V- <u>CAPILLA DEL SANTO SEPULCRO.</u>	585
I- DESCRIPCIÓN DE LA CAPILLA.....	586
Notas.....	588
II- ESTUDIO DE LAS TABLAS.....	589
- Descripción, perspectiva, composición e iconografía:	
San Juan.....	589
Notas.....	596
San Simón.....	597
Notas.....	605
III- PROBLEMÁTICA EN TORNO A LA IDENTIFICA- CIÓN DE LAS TABLAS. Sus relaciones con	

IX

Italia y con otras obras ( tabla del Vassar College. New York ).....	606
Notas.....	609
IV- DATOS Y ATRIBUCIONES DE LA TABLA DEL VASSAR COLLEGE.....	
Notas.....	610
- Estudio de la tabla.....	612
Descripción, perspectiva, composición e iconografía:	613
San Judas Tadeo.....	613
Notas.....	621
V- CARACTERES ESTILISTICOS Y AUTOR.....	622
Notas.....	626

VOLUMEN SEGUNDO: TOLEDO. VALLADOLID. CUENCA. ANDALUCIA.

TOLEDO

VI- <u>LA CAPILLA DE SAN JERONIMO</u> . (Cvto. Concepción Francisca).	
I- CONVENTO DE LA CONCEPCION FRANCISCA: Descripción.....	629
Notas.....	633
II- CAPILLA DE SAN JERONIMO: Descripción....	635
Notas.....	637

X

III- ESTUDIO DE LOS DIFERENTES TEMAS.....	
- Descripción, perspectiva, composición e iconografía:	
Anunciación ( Virgen ).....	638
Notas.....	647
Anunciación ( Angel ).....	648
Misa de San Gregorio.....	649
Notas.....	662
IV- CARACTERES ESTILISTICOS Y AUTOR.....	
- Caracteres estilísticos:	664
A) El ambiente: paisaje, arquitectura.	664
B) El espacio: la perspectiva.....	665
C) La luz: el color, el dibujo.....	665
D) Composición.....	666
E) Características de las figuras: a- natomía, rostros, ojos, nariz, boca, cabello, indumentaria, nimbos, movi- miento y expresión.....	666
F) Modelos empleados.....	667
G) Iconografía.....	668
- Autor: Maestro de la Misa de San Gre- gorio.....	668
Notas.....	671
VII- <u>IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO.</u>	
( Santa M <sup>a</sup> de Illescas ).	
I- DATOS GENERALES SOBRE LA TABLA.....	672
Notas.....	674

# XI

## II- ESTUDIO DE LA OBRA.....:.....

- Descripción, perspectiva, composición e iconografía:

Imposición de la casulla a San Ild <sup>e</sup>	
Fonso.....	675
Notas.....	687

## III- CARACTERES ESTILISTICOS Y AUTOR.....

- Caracteres estilísticos:

A) El ambiente: encuadramiento arquitectónico.....	688
B) La luz: color y dibujo.....	688
C) Composición.....	689
D) Rasgos físicos y características de las figuras: anatomía, tipos de rostros, ojos, bocas, melenas, barbas, indumentaria, nimbos, movimiento y expresión.....	690
E) Modelos empleados.....	691

- Autor de la tabla: Maestro de Illescas.....	693
Notas.....	696

## VALLADOLID

## VIII- RETABLO DEL ARZOBISPO DON SANCHO DE ROJAS.

I- DATOS GENERALES DEL RETABLO.....	698
Notas.....	706
- Datos en torno a la reciente restauración.	707

II- MONOGRAFIA DE DON SANCHO DE ROJAS.....	710
Notas.....	712
III- ESTUDIO DE LOS DIFERENTES TEMAS DEL RETA BLO.....	
- Descripción, perspectiva, composición e iconografía:	
Cristo Triunfante.....	713
David.....	722
Abraham.....	731
Anunciación ( Ángel ).....	739
Anunciación ( Virgen ).....	750
Natividad.....	759
Adoración de los Magos.....	760
Presentación.....	774
Improperios.....	784
Flagelación.....	796
Camino del Calvario.....	809
Crucifixión.....	818
Piedad.....	835
Entierro de Cristo.....	846
Descenso al Limbo.....	856
Ascensión.....	866
Pentecostés.....	878
Misa de San Gregorio.....	888
Virgen con Niño.....	899
Notas.....	915
IV- LA IMAGEN DE CRISTO EN EL RETABLO.....	923
Notas.....	945

### XIII

V- ICONOGRAFIA DE LA VIRGEN EN EL RETABLO	947
Notas.....	973
VI- RELACION DEL RETABLO CON LA CAPILLA DE SAN BLAS Y SUS INFLUENCIAS ITALIANAS..	976
VII- JUICIOS CRITICOS SOBRE EL RETABLO....	982
Notas.....	986
VIII- CARACTERES ESTILISTICOS DEL RETABLO.	
- Juicios críticos y estilo:	
a) Ambiente: paisaje y arquitectura	987
b) Espacio: perspectiva.....	987
c) Luz.....	988
d) Color y dibujo.....	989
e) Composición.....	990
f) Características de las figuras:	
anatomía, rostros, ojos, nariz,	
boca, melena, barba, indumentaria,	
nimbos, movimiento y expresión..	990
g) Modelos empleados.....	991
h) Iconografía.....	994
Notas.....	1000
IX- DISTINTAS ATRIBUCIONES.....	1001
Notas.1.....	1005
X- AUTOR DEL RETABLO.....	1006
Notas.....	1008
XI- OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR.....	1009
Notas.....	1011



# XIV

## IX- VIRGEN CON NIÑO SANTA CATALINA Y DOS DONAN

TES. ( Museo Arqueológico de Valladolid ).

I- DATOS GENERALES DE LA TABLA.....	1013
Notas.....	1015

II- ESTUDIO DE LA OBRA: descripción, perspectiva, composición e iconografía....	1016
Notas.....	1027

III- ESTUDIO ESTILISTICO Y AUTOR.....	
- Caracteres estilísticos:	1028
A) El espacio: la perspectiva.....	1028
B) La luz: color y dibujo.....	1028
C) La composición.....	1029
D) Iconografía.....	1030
E) Rasgos físicos y características de las figuras: anatomía, tipos de rostros, ojos, bocas, melenas, barbas, indumentaria, nimbos, movimiento y expresión.....	1030
F) Modelos empleados.....	1031
- Autor de la tabla: Maestro Rodríguez de Toledo.....	1032

## CUENCA

## X- RETABLO DE HORCAJO DE SANTIAGO.( Seminario de Cuenca ).

I- DESCRIPCION DEL RETABLO.....	1036
Notas.....	1039

## II- ESTUDIO DE LOS DIFERENTES TEMAS DEL RETA

BLO.....

- Descripción, perspectiva, composición

e iconografía:

Anunciación.....	1040
Natividad.....	1047
Adoración de los Magos.....	1053
Huida a Egipto.....	1061
Daniel.....	1069
Isaías.....	1074
Oseas.....	1079
Abacuc.....	1084
Zacarías.....	1089
Jeremías.....	1094
Notas.....	1104

## III- CARACTERES ESTILÍSTICOS.....

- Estilo.....

A) El ambiente: paisaje, arquitectura	1117
B) El espacio: la perspectiva.....	1117
C) Composición.....	1118
D) La luz: el color.....	1118
E) Características de las figuras: a- natomía, rostros, ojos, nariz, boca, melena, barba, indumentaria, nimbos, movimiento y expresión.....	1119
F) Modelos empleados.....	1120
G) Iconografía.....	1120
Notas.....	1122

IV- MAESTROS DEL RETABLO: Maestro de Cuenca.	
Maestro Rodriguez de Toledo.....	1123
Notas.....	1125
 XI- <u>SARGAS MAESTRO DE HORCAJO.</u> ( Museo Arqueológico de Bilbao ).	
I- SARGAS DEL MUSEO DE BILBAO.....	1127
Notas.....	1128
II- ESTUDIO DE LOS DIFERENTES TEMAS.....	
- Descripción, perspectiva, composición..	1129
Cristo a la columna.....	1129
Piedad.....	1134
Natividad.....	1139
III- CARACTERES ESTILISTICOS Y AUTOR.....	1144
Notas.....	1147

## ANDALUCIA

XII- <u>LA INFLUENCIA ITALIANA EN ANDALUCIA: POSI-</u>	
<u>BLE PROYECCION TOLEDANA.</u>	1149
Notas.....	1152
I- VIRGENES CON NIÑO ( Sevilla ).....	1154
Notas.....	1159
II- CORONACION DE LA VIRGEN ( Cádiz ).....	1165
Notas.....	1173

XVII

III- SALA DE LOS REYES ( Granada ).	1175
- Bóveda central: Descripción, identificación de los personajes, interpretación de los escudos, caracteres estilísticos, perspectiva, composición...	1176
- Bóveda lateral izquierda.....	1193
- Bóveda lateral derecha.....	1210
- Atribuciones y posible relación con Toledo.....	1223
Notas.....	1228
<u>BIBLIOGRAFIA</u> .....	1234

---



VOLUMEN PRIMERO  
=====

LA CATEDRAL DE TOLEDO

### INTRODUCCION

El hecho de haber escogido como objeto del presente trabajo el estudio de la Pintura Trecentista en Toledo se debe, en parte, al interés despertado en mí hacia la Pintura Gótica a raíz de la realización de la Memoria de Licenciatura sobre la " Iconografía de la Virgen en la Pintura Gótica ", y sobre todo, a la importancia del periodo, aunque sean pocos los ejemplos conservados.

Los estudios realizados en España sobre la Pintura Trecentista, se han dedicado, casi en exclusivo, a las otras regiones. Castilla ha sido la menos estudiada, debido quizá al menor número de obras encontradas, a pesar de que existen focos de verdadera importancia para el estudio de la Pintura Gótica, como es el caso de Toledo. Sin embargo, a pesar de esta escasez de obras y de la poca documentación existente sobre ellas, el foco Toledano adquiere una importancia considerable en el panorama de la Pintura Gótica de la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV, permitiendo estudiar la Pintura del Trecento en Castilla, con ejemplos destacados tanto en pintura mural como en tabla. Por otra parte, permite también observar de cerca la obra de artistas italianos, fruto de las relaciones políticas y comerciales con Italia en este momento.

En esta población existe un núcleo de obras, importantísimo para la historia de nuestra Pintura Gótica, que demuestra la gran actividad pictórica que se desarrolla en esta zona en torno a 1400. En estas obras se ponen de manifiesto las relaciones e influencias recibidas, tanto desde el interior, como del exterior de la Península, así como la repercusión de la Pintura Trecentista Toledana en otras regiones y los puntos de contacto con otras manifestaciones artísticas, como son la miniatura o la literatura del momento.

Surge por tanto, lo que podemos llamar una gran escuela dependiente de un taller Toledano, cuyo centro fundamental se sitúa en la Catedral, desde donde se irradian influencias. Destaca de manera especial la Capilla de San Blás, lugar en que están presentes los maestros más representativos de este periodo y en donde surge el que hemos llamado " Taller Toledano ". La Capilla, uno de los mejores conjuntos de la Pintura Trecentista española, junto con la catalana Capilla de San Miguel del Monasterio de Pedralbes, es equiparable a los grandes ciclos de Giotto en Italia ( Asís, Padua ) y de otros artistas italianos, con un espíritu y estilo semejantes.

En esta Escuela, dependientes del gran Taller, cuyo centro está en la Catedral de Toledo encontramos además otras obras en Toledo y su provincia. Existen también otra serie de obras repartidas por Castilla, que podemos considerar dentro del núcleo toledano, en-



tre las que incluiríamos las pertenecientes a la diócesis toledana de aquella época, así como a los territorios limítrofes que mantuvieron dependencia o relaciones con Toledo. Este es el caso de Valladolid y Cuenca, ligadas estilísticamente al Taller Toledano. Por último este Taller se proyecta hacia territorios más - lejanos situados en Andalucía en donde destacan dos tipos de obras; unas, de carácter religioso en Sevilla y Cádiz, y un conjunto importante de iconografía profana, en las pinturas sobre cuero, con temas caballerescos, que decoran los techos de la Sala de los Reyes en la - Alhambra de Granada.

Para llevar a cabo este trabajo se ha seguido el sistema siguiente consistente en:

#### 1) CATALOGACION

En primer lugar se ha realizado la catalogación de las obras existentes, tanto en la misma capital, como en la Provincia de Toledo, así como en los restantes territorios pertenecientes al mismo taller.

#### 2) ELABORACION Y CLASIFICACION DEL MATERIAL FOTOGRAFICO

A continuación se ha procedido a la elaboración y clasificación del material fotográfico necesario para el estudio de estas obras, obteniéndose vistas de conjunto y detalles necesarios para un mejor análisis estilístico.

### 3) ESTUDIO DE LAS OBRAS:

Llevada a cabo esta catalogación, se ha procedido al estudio de las obras. Realizando en primer lugar, un estudio formal de estas pinturas, haciendo una descripción exhaustiva de cada una de ellas y estudiando a través de dibujos, la perspectiva y sistemas de composición empleados por los distintos maestros. A continuación se han estudiado los programas y fuentes iconográficas utilizadas. Elementos, todos ellos, que nos han servido de ayuda, ante la escasez de documentación sobre el tema.

### 4) ESTUDIO ESTILISTICO:

Dada la escasez de documentación, para un mejor conocimiento de estas obras y poder llegar así a la identificación de los maestros y a su datación, se ha procedido a hacer un estudio estilístico de las obras, mediante el análisis de las mismas, teniendo en cuenta el ambiente reflejado en ellas, la utilización de la luz y del color, y en suma los caracteres estilísticos de las figuras ( anatomía, indumentarias, gestos etc.. ). Se han estudiado también los distintos modelos empleados en cada uno de los conjuntos y en las obras con las que presentan alguna relación. Este análisis estilístico permite relacionar unas obras con otras y ver su vinculación con Italia, para terminar con la identificación de los maestros.

En este estudio, se ha tenido presente, además de la propias escenas de cada conjunto, los elementos ornamentales, es decir los motivos que acompañan o enmarcan cada una de las composiciones; así como los encuadramientos arquitectónicos y los fondos, que en muchas ocasiones han sido elementos imprescindibles en el estudio estilístico de las obras, facilitando las atribuciones y las relaciones existentes con otros conjuntos, tanto españoles como italianos.

No hemos olvidado tampoco las inscripciones, que desempeñan un papel importante en la Pintura Gótica y que son en ocasiones, expresión de creencias y del sentimiento religioso de la época. Algunas de las inscripciones se pueden incluir dentro de las tradicionales: tales como las filacterias, que precisan la identidad de los personajes, como vemos en el caso de los profetas del Retablo de Morcajo de Santiago. En otros casos vemos, algunos textos alusivos al mensaje que se quiere dar a entender o sobre el que se quiere insistir. Este es el caso de los profetas del Retablo de D. Sancho de Rojas, en los que sus filacterias, repiten fragmentos de sus textos bíblicos. En otras ocasiones, se explican escenas difíciles o, simplemente, se ilustra el programa iconográfico, como sucede en la Capilla de San Blas, en la que debajo de cada una de sus escenas, hay una frase que permite identificarlas como ilustración de los artículos del Credo.

#### 5) ATRIBUCIONES Y CRONOLOGIA:

Gracias a este estudio estilístico, hemos podido realizar el paso siguiente en la atribución y cronología de las obras. Se ha llegado a una serie de atribuciones concretas y de dataciones, relacionando así mismo estas obras con las del foco toledano y sobre todo con ejemplos italianos. Esta tarea ha permitido poner de manifiesto, sin ninguna duda, la presencia de artistas italianos en España y, concretamente en Castilla, de los que se cuenta con alguna documentación, que prueba la relación política y económica, existente entre nuestra Península e Italia.

#### 6) EL TALLER TOLEDANO:

Por último, como consecuencia de este estudio, se ha llegado al establecimiento de un Taller Toledano. En él se englobarían, en principio, las obras toledanas y las que hemos incluido dentro del núcleo toledano; situadas en otros territorios, pero ligadas geográfica y estilísticamente a Toledo. En este taller, - que se desarrolla en un corto periodo de tiempo ( 1370-1440 ), aproximadamente, colaboran distintos maestros italianos y castellanos, agrupándose en torno a un gran taller, creado por Starnina, con unas notas distintivas y unas características propias, pero participando siempre de unas notas comunes, dentro de la estética Trecentista.

## 7) BIBLIOGRAFIA:

Ayuda imprescindible en la realización de este trabajo de investigación, ha sido la bibliografía consultada. Como hemos visto, al comienzo de este capítulo, los estudios específicos dedicados a este tema son escasos. Se reducen a algunas publicaciones de principios de este siglo.

Sin embargo para nuestro trabajo, se ha consultado una amplia bibliografía, en obras de carácter general, así como artículos de revistas y trabajos específicos sobre el tema. Se ha consultado, también, la escasa documentación existente en los archivos ( Archivo Histórico Nacional, Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo, Biblioteca Capitular de la Catedral ). y la aportada por las fuentes documentales publicadas ( Zarco del Valle, Perez Sedano... ). No hay que olvidar la especial consulta, realizada sobre temas, obras y maestros italianos, siempre presente en nuestra investigación, dada la conexión del tema con Italia. Un capítulo especial lo constituyen, la serie de obras específicas, textos y fuentes literarias imprescindibles en el estudio iconográfico realizado.

Finalmente, en la realización de este trabajo, he de destacar de una manera importante, mi agradecimiento, especialmente a D. José M<sup>a</sup> de Azcárate, por sus

consejos y ayuda de todo tipo, en la dirección del tema; poniendo a mi disposición los medios necesarios, para llevar a cabo la investigación, en el Departamento de Arte Medieval de esta Facultad. Hago extensivo este agradecimiento también a todos los compañeros del Departamento y a todas aquellas personas, que me han animado y ayudado constantemente en mi trabajo.

## LA PINTURA TRECENTISTA EN ESPAÑA

### FOCOS E INFLUENCIAS

En el desarrollo de la Pintura Gótica, el Trecento ocupa un lugar importante por su rápida difusión por Europa y sobre todo como culminación de una serie de avances pictóricos que abren paso a la Pintura Renacentista.

El s.XIV en Italia, marca un cambio destacado en la evolución de la Pintura Gótica. La búsqueda del naturalismo, inspirado en la religiosidad franciscana, conduce a progresos técnicos en la Pintura del Trecento.- Un elemento esencial en este momento es la preocupación espacial, la búsqueda de la profundidad que abre camino a la perspectiva clásica del Renacimiento. Se produce también un cambio en la utilización de la luz, con ella se busca el modelado en las figuras, así como, resaltar las distintas tonalidades en los colores, consiguiendo de esta forma una armonía cromática. El color en ocasiones tiene un carácter simbólico. Hay también una preocupación fundamental por la figura, valorándose en especial una anatomía realista y sobre todo el estudio de las actitudes y los gestos, con lo que se consigue la expresión del sentimiento.

Todos estos logros de la Pintura Trecentista la convierten en un tipo de pintura, que podemos considerar de carácter intelectual, que no solo se limita a re

presentar la realidad sensible, sino que se ayuda de una serie de conocimientos de carácter científico.

Durante el periodo Trecentista, dos son las escuelas de pintura que se desarrollan en Italia: La Florentina, encarnada en Giotto, con innovaciones iconográficas y técnicas en el campo de la Pintura, que se proyectan hacia el Renacimiento. La otra escuela, es la de Siena, cuyo máximo representante es Simone Martini, seguidor de la tradición bizantina y que busca una pintura fundamentalmente hedonista, en relación con lo que se ha denominado "Maniera Greca" y difusor a partir de su estancia en Avignon de la pintura Trecentista y arranque también del estilo internacional.

La importancia del Trecento en España, se ve favorecida por las relaciones comerciales y políticas existentes desde antigua con Italia en nuestra Península. Sin olvidar tampoco, el papel importante que juega Avignon, en la penetración del estilo Italo-Gótico en España, por sus relaciones constantes con Cataluña. Aquí algunos pintores catalanes aprenderán la técnica del fresco italiana.

A partir de la segunda mitad del siglo XIV, el panorama de la Pintura Gótica española cambia con la introducción de la influencia italiana. Esta se extiende principalmente por la Corona de Aragón, que goza durante el siglo XIV, de un periodo de apogeo en todos los



órdenes, que repercute de una manera importante en el florecimiento artístico. En este sentido es fundamental, su expansión tanto política como comercial por el Mediterráneo, que hace que el gótico que se desarrolla en esta zona, no tenga conexión con el francés sino especialmente con Italia y el Midi Francés. Es en Cataluña y en Baleares en donde se aprecia una mayor relación - con Italia, como consecuencia de las relaciones familiares mantenidas por la monarquía y también por las relaciones comerciales, principalmente con Génova y Florencia, elementos que favorecen la presencia de artistas italianos en la zona. Los artistas se agrupan y trabajan en talleres localizados en las ciudades más importantes, dividiéndose el trabajo de manera que, las partes más delicadas, corresponden a la dirección del Maestro, llevando a cabo los discípulos los trabajos de menor entidad.

Esta nueva corriente pictórica de origen Italiano, desarrollada en la Corona de Aragón, surge como fusión de las dos escuelas italianas del Trecento ( Florencia y Siena ). Presenta una mayor predilección por lo sienés, pero sin olvidar el carácter volumétrico, el modelado a través de la luz, el valor de los gestos y actitudes, con una especial preocupación por las figuras y los fondos arquitectónicos de carácter Giottesco. Se mantiene, la utilización del dorado, la riqueza cromática y la preocupación por la línea, de carácter sienés.

Los temas iconográficos utilizados son los mismos de Italia, con la representación de temas dedicados a narrar las vidas de santos, con marcado carácter narrativo. La presencia de los gremios y la situación económica floreciente de la burguesía catalana, favorece el desarrollo de la pintura sobre tabla. La distribución de las riquezas en muchas manos, origina múltiples encargos, surgiendo así el gran desarrollo del retablo gótico catalán, destinado a cubrir los muros del gran número de capillas de las iglesias levantinas. Por el contrario, la importancia de la pintura mural decrece, respecto a Italia. Quedan, sin embargo, algunos ejemplos aislados tanto en Cataluña ( Capilla de San Miguel del Monasterio de Pedralbes, en Barcelona ), como en Castilla ( Capilla de San Blás de la Catedral de Toledo ).

Valencia es el reino de la Corona de Aragón que se incorpora más tarde al mundo de la pintura Trecentista, mediante la relación con otros estados de la Corona con los que mantiene un intercambio de pintores. Aquí se desarrolla una pintura más sobria que la catalana, con menos influencia de Avignon. Importantes son las influencias recibidas directamente de Italia a finales del siglo XIV, con la presencia de Gerardo Starnina en Valencia, cuya estancia está documentada, huyendo de la Revuelta de los Ciompi. Y es precisamente a través de Valencia y su comercio y relaciones con Castilla, por donde se introduce el Trecento en Castilla y más concretamente en el núcleo Toledano, a raíz de la presencia de

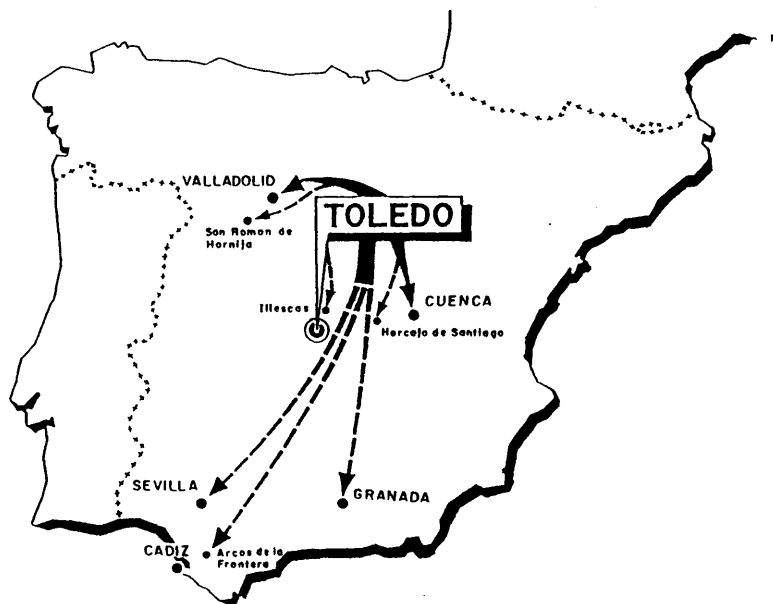
Starnina en la Catedral de Toledo.

A Castilla llega, la influencia Italiana, también tardíamente, pero con gran fuerza. El centro artístico principal es Toledo, lugar en que se da una influencia de la escuela Florentina, documentándose, como veremos, la presencia de artistas italianos. Se forma un taller importante en torno a la Catedral de Toledo, constituyéndose lo que llamaremos el "Taller Toledano" con proyección en otros territorios limítrofes o más alejados pero que sin embargo mantienen una relación estilística con Toledo.

El conjunto fundamental es la Capilla de San Blas en el Claustro de la Catedral toledana, que presenta un ciclo iconográfico en relación con el Credo, y en donde bajo la dirección de Gerardo Starnina se realiza el conjunto de pintura mural más importante del Trecento en Castilla. Junto a Starnina trabaja todo un taller hispano, cuyo máximo representante es el Maestro Rodríguez de Toledo, con obras en Valladolid, en donde realiza el Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas, para el Monasterio de San Benito El Real ( hoy en el Museo del Prado ), buena muestra de la iconografía gótica del Trecento, realizando más tarde otras obras también en Toledo. Derivación del taller formado por estos dos maestros son las obras realizadas fuera de la Catedral, en la provincia de Toledo, así como en Cuenca y Valladolid.

Por último, hay que tener en cuenta un foco importante de influencia trecentista, como proyección de la pintura Toledana que se situa en Andalucía. Destacan las pinturas murales de la iglesia de Santa Mª de Arcos de la Frontera en Cádiz; el conjunto de tablas con Virgenes con Niño de tradición florentina de la Catedral y otras iglesias Sevillanas y finalmente las realizadas sobre cuero en la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada con temas de caracter profano y caballeresco.

## LA PINTURA TRECENTISTA TOLEDANA



LA PINTURA TRECENTISTA TOLEDANA  
SITUACION GEOGRAFICA E HISTORICA

Es difícil fijar unos límites geográficos concretos en la realización de este trabajo. La zona estudiada, abarca lo que de una manera amplia podríamos incluir dentro de la Diócesis Toledana del siglo XIV(1). Pero éstos límites se amplían a raíz del análisis estilísticos de las obras, extendiéndose no solo por esta distribución eclesiástica, sino a territorios limítrofes, que por alguna otra razón mantuvieron relaciones o se vieron ligados a Toledo, dada la importancia de su Iglesia en este momento. Puesto que Toledo era una de las ciudades castellanas más populosa, a la cabeza de la jerarquía eclesiástica de Castilla.

De esta manera, el foco objeto del presente estudio, ocupa una zona, cuyo centro fundamental se sitúa en Toledo, con las obras de la Catedral, lugar en que encontramos el mejor conjunto de obras pictóricas, representativas del Trecento Castellano. Dentro de este conjunto hemos de destacar, como pintura mural, la Capilla de San Blas situada en el Claustro de la Catedral y el conjunto de pintura sobre tabla, constituido por los retablos que ocupan las distintas capillas. Hemos extendido este estudio a la provincia de Toledo así como a la de Valladolid, en donde se manifiesta uno de

los artistas más importantes del Trecento Castellano: Rodríguez de Toledo, que sirve de puente entre Valladolid y Toledo, trabajando junto al gran taller de Gerardo Starnina en la Capilla de San Blas. Hemos seguido estudiando el foco de Cuenca, con las obras de Horcajo de Santiago, dada la estrecha relación existente entre Cuenca y Toledo en esta época. Por último se ha analizado la proyección de la Pintura Toledana hacia Andalucía, con las obras, como ya hemos visto de Cádiz, Sevilla y Granada.

No hemos pretendido agotar el tema, dejando ejemplos aislados, de menor importancia en zonas limítrofes ( Ávila, Palencia ), que de alguna manera se podían relacionar también con Toledo. Sin embargo hemos escogido los ejemplos más relevantes, que por su cohesión pueden incluirse dentro de lo que hemos llamado el gran Taller Toledano del Trecento.

La Pintura Trecentista Toledana, se desarrolla, durante un corto periodo de tiempo que va desde 1370-80 hasta 1440, aproximadamente. Este momento histórico se inicia con el reinado de Pedro I y coincide plenamente con el advenimiento de la Casa de Trastámara, con los reinados de Juan I, Enrique III, Juan II y Enrique IV, de Castilla, periodo lleno de alteraciones políticas internas de todo tipo. Sin embargo a pesar de ello y gracias al fuerte apoyo y protección de la Jerarquía

Eclesiástica, se puede desarrollar este foco de pintura, de verdadera importancia dentro del panorama general de la Pintura Gótica Castellana y Española. Estas obras se realizan coincidiendo fundamentalmente con la estancia en la sede Toledana de dos grandes mecenas: Los arzobispos, Don Pedro Tenorio y Don Sancho de Rojas.

Don Pedro Tenorio ocupa la sede arzobispal de Toledo de 1377 a 1399 (2). Fue un prelado que a pesar de vivir de cerca los asuntos difíciles por los que atravesaba Castilla, no olvidó sus deberes pastorales. Su pontificado coincide con el Cisma de Occidente, en cuyos acontecimientos demostró siempre una actuación prudente. En el aspecto militar, dirige contra Portugal la batalla de Trancoso y al llegar la muerte de Enrique II en 1379, ejerce una gran actividad política durante la minoría de Juan I. Es importante también su labor cultural. En 1383 hace cesión gratuita de todos los libros que constituían su biblioteca a la Biblioteca Capitular de Toledo, construyéndose también durante su mandato el local destinado a Biblioteca. En el testamento redactado el 4 de Noviembre de 1398, hay una cláusula, que confirma la donación de estos libros a la Catedral:

" Otrosí en nuestra vida nos fizimos pura e irrevocable donación a nuestra iglesia de Toledo de todos nuestros libros, que nos avíamos, así en theologia como en cánones, como en leyes e tales quien otros libros eclesiásticos e de los entregamos realmente todos al cabildo de la nuestra



eglesia e fizimos fazer una libreria, en rue se pusiesen e fueron puestas en sus cadenas e por - quanto tomamos algunos libros prestados de la dicha eglesia e libreria, e los tenemos connusco - doqueler que fuessen fallados, confessamos que de la dicha eglesia son, por que le sean restituydos?."(3).

Gran mecenas de las artes, a él se deben importantes construcciones eclesíasticas y civiles. Las más importantes se realizaron en el Claustro de la Catedral de Toledo, con la construcción de la Capilla de San -- Blas, fundada para su enterramiento, a la que declaró heredera de sus bienes (4). En ella además del sepulcro del arzobispo, se conserva el mejor conjunto de pintura mural trecentista en Castilla, núcleo aglutinante de nuestra investigación. Durante su arzobispado se realizan también los puentes de San Martín de Toledo y de -- Puente del Arzobispo, los Hospitales de Santa Catalina de Talavera y Puente del Arzobispo y otras edificaciones.

Don Sancho de Rojas, es nombrado arzobispo de Toledo el 26 de Junio de 1415 por Benedicto XIII, permaneciendo en la Sede hasta su muerte ocurrida en 1422. Don Sancho, intervino también en la política del momento, trabajando en la candidatura de Fernando de Antequera para el trono de Aragón, siendo tutor durante la minoría de Juan II.

Durante su estancia en Toledo, manda construir

como el arzobispo Tenorio, la Capilla de San Pedro en la Catedral para su enterramiento. Sin embargo nos importa sobre todo destacar su estancia como arzobispo de Palencia , antes de llegar a Toledo, origen del encargo que hacía sus expensas del gran Retablo para el Monasterio de San Benito de Valladolid, obra clave de la Pintura Castellana que pone en conexión el foco de Valladolid con el Toledano.

LA PINTURA TRECENTISTA TOLEDANA  
SITUACION GEOGRAFICA E HISTORICA

NOTAS.-

- (1).- ALDEA, Q.: Diccionario de Historia Eclesiástica.  
C.S.I.C. Madrid, 1975.
- (2).- RIVERA RECIO, J, F.: Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media. Toledo 1969.págs, 99-106.
- (3).- GONZALEZ RUIZ, R.: La Biblioteca Capitular de Toledo en el s. XIV. " Toletum " nº 6 . Toledo 1973. págs, 50-54.
- (4).- NARBONA, E.: Vida y hechos de don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo. Toledo 1624. Libro II.

### NOTAS DISTINTIVAS DEL TRECENTO TOLEDANO

Dos son los tipos de obras a las que hemos dedicado nuestro estudio: de una parte, la pintura mural cuyo mejor conjunto es la Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo, ejecutada al fresco seco (1), como era habitual en aquel momento; por otra parte hay una serie de obras, sobre tabla, agrupadas en retablos, cuyo ejemplo más característico es el de Don Sancho de Rojas y otras tablas sueltas, pintadas, todas ellas con la técnica del temple (2).

#### 1) ANALISIS ESTILISTICO

##### A) EL COLOR:

En general este taller utiliza el oro como fondo para sus composiciones, así como en sus nimbos con diversas decoraciones en punteado (3). El oro se emplea también en las cenefas y motivos decorativos de las vestiduras y en los encuadramientos de las escenas.

En los distintos conjuntos se observa una muy semejante manera de utilización y distribución de los colores. Predominan el azul y el oro, lo que nos habla de pinturas refinadas y sobre todo de los recursos de los donantes. Se utilizan también todos los demás colores, resultando una gama bastante amplia. Son colores planos en los que solo algunas veces se logran efectos

de claroscuro, en las vestiduras, mediante la utilización de distintas gamas y también en las matizaciones de los rostros. Estos colores, por otra parte, siguiendo la estética del momento contribuyen a dar un carácter simbólico a las obras. De tal manera veremos como se aplican determinados colores, según los distintos pasajes de la vida de Cristo. Y en este sentido la mejor utilización simbólica del color la tenemos en el empleo del Oro, que contribuye por una parte a dar riqueza a la obra y por otra se convierte en un símbolo de expresión de la Divinidad y de la luz.

Por otra parte, el color es un elemento importante en la composición. De tal manera que su distribución desempeña una misión en el conjunto de la obra pictórica. Así en determinados casos, se utilizan los colores más fríos en los primeros términos y los más calientes en los segundos planos para llamar la atención del espectador. En otros casos las composiciones se equilibran, no solo por la distribución de las figuras, sino también por la utilización de estos colores. Se convierte así el color en un elemento activo en la obra, influyendo en la concepción espacial, en la composición y en definitiva en el contenido de la obra.

#### B) CARACTERISTICAS DE LAS FIGURAS:

Después de hacer el análisis estilístico de estas obras, es evidente que todas ellas son de tradición

italiana y utilizan los mismos recursos pictóricos de los artistas toscanos: Generalmente hay una des-  
preocupación por el ambiente, valorándose en especial las figuras. En ellas se busca fundamentalmente resaltar su volumen, repitiendo modelos semejantes en cuanto a tipos de rostros, de caras ovaladas, narices rectas, ojos rasgados, almendrados, y bocas pequeñas, caracteres todos ellos derivados del Trecento Florentino y en última instancia de la Pintura Bizantina. Todos estos elementos contribuyen a través de la suavidad de sus gestos a la búsqueda de la expresión.

#### C) EL ESPACIO: Tipos de perspectivas:

Toda la Pintura Toledana se rige por la concepción espacial del Trecento que se caracteriza por la distribución escalonada de las figuras. Pero es sobre todo a través de las arquitecturas que encuadran las escenas con las que se consigue la tridimensionalidad en la obra, objetivo primordial de este periodo artístico, y uno de los avances técnicos que abren paso a la pintura Renacentista. Los artistas se sirven de encuadramientos arquitectónicos, a los que se les dan cortes escenográficos, que permiten ver al mismo tiempo el interior y exterior de los edificios, distribuyendo las figuras como en un escenario teatral. Para la construcción de estas arquitecturas, se sirven del mismo sistema utilizado por Giotto, consistente en el empleo, para una misma perspectiva, de distintas líneas de fuga confluyentes en varios puntos de fuga, fuera de la composición, a derecha e izquierda o a veces, hacia el espec-

tador. Utilizan también, a veces, en las composiciones simétricas, el sistema de fuga en caja espacial. De esta manera, en ocasiones, hay escenas con varias líneas de horizonte, con distintos puntos de fuga. En la construcción de los suelos y techos, se producen algunos errores. Estos se construyen con líneas paralelas y no confluyentes, de forma que los suelos parecen caerse, venirse hacia abajo, presentando el primer término más bajo que el último, confundiendo por tanto el asentamiento de las figuras en el suelo.

Como característica principal, hay que hablar de una yuxtaposición de perspectivas, utilizándose distintos puntos de fuga. En general todas las obras analizadas, responden a este esquema espacial. El Taller Toledano utiliza, pues, este tipo de perspectiva, con muy ligeras variantes, dadas por cada uno de los maestros que intervienen en la ejecución de las obras. A continuación analizamos los puntos más característicos de las perspectivas utilizadas en las obras más importantes, agrupadas según los distintos maestros y talleres:

CAPILLA DE SAN BLAS: Gerardo Starnina y taller.

<u>Posición de las Figuras</u>	Escalonadas en el espacio.	( en profundidad y en altura.
<u>Puntos de fuga</u>	( Fuera del cuadro.	
<u>Líneas de Horizonte</u>	( Varias ( según las zonas.)	

RETABLO DE SAN EUGENIO: Gerardo Starnina.

( Capilla del Santo Sepulcro ).

( Tabla del Vassar College ).

<u>Posición de las figuras</u>	{ Escalonadas en el espacio	{ en profundidad y en altura
--------------------------------	--------------------------------	------------------------------------

<u>Puntos de Fuga</u>	{ Frontales Laterales Fuera del cuadro	{ derecha izquierda
-----------------------	--	------------------------

<u>Horizonte</u>	{ Alto ( en el eje )  Dos líneas de Horizonte	{ para figuras y para suelos
------------------	--	------------------------------------

PREDELLA DEL BAUTISMO: Maestro del Bautismo

<u>Posición de las figuras</u>	{ Escalonadas en diagonal.
--------------------------------	----------------------------

<u>Puntos de fuga</u>	{ Varios	{ Figuras Persep. Arquitecturas	{ Frontal Lateral De abajo arriba
-----------------------	----------	---------------------------------------	---

<u>Horizonte</u>	{ Alto	{ Mucho desarrollo Figuras
------------------	--------	----------------------------------



RETABLO DEL ARZ. D. SANCHO DE ROJAS: Rodríguez de Toledo  
 y Taller  
 ( Illescas )  
 ( Valladolid )  
 ( Horcajo de Santiago ).  
 ( Capilla Concepción Francisca )

<u>Posición de las figuras</u>	{ Escalonadas en el espacio	{ en profundidad y en altura
<u>Puntos de fuga</u>	{ Fuera del cuadro ( derecha )	{ Arq. arriba y Suelos abajo
	{ En el eje ( caja espacial )	
	{ A veces ( perspectiva inversa )	
<u>Horizonte</u>	{ Alto ( generalmente )	
	{ Varios	{ Figuras Arquitecturas Suelos

#### D) LA COMPOSICION

En estas obras se utilizan un tipo de composiciones en las que se consigue un perfecto equilibrio entre las figuras, las arquitecturas y cada uno de los elementos integrantes de la escena. Fundamentalmente

son composiciones en torno a un eje de simetría vertical. En ocasiones se utiliza una disposición en dos zonas y más raramente en tres. En el plano, se utiliza una combinación de verticales y horizontales, rotas a veces por algunas diagonales, de las filacterias, brazos de las figuras u otros elementos. En el espacio se utiliza preferentemente, el esquema piramidal. Las figuras se pueden introducir perfectamente en triángulos, combinándose en cada escena, dos o tres de ellos. Menos comunes son las composiciones en ovalos o círculos, empleándose también composiciones en zig-zag.

Por lo que respecta a las actitudes de las figuras, elemento integrante también de la composición, podemos hablar de composiciones cerradas, preferentemente, sin referencia al espectador. Los personajes concentran la atención con sus miradas y actitudes hacia una figura determinada o distintos grupos de ellas.

El esquema compositivo del Taller Toledano responde a un tipo de composiciones, simétricas, centradas, según una organización geométrica y en general cerradas sin ninguna referencia al espectador. Como en el caso de la Perspectiva, los distintos artistas dentro de unas notas comunes, presentan algunas variantes que exponemos a continuación en esquemas: Sin embargo tanto la perspectiva como la composición han sido estudiadas detenidamente a lo largo del trabajo, analizándose cada una de las obras de los diferentes maestros y haciéndose los dibujos y esquemas correspondientes en cada capítulo.

CAPILLA DE SAN BLAS: Gerardo Sternina y Taller

<u>Eje de simetría</u>	{ Central
<u>Distribución figuras</u>	{ Una Dos } Zonas Tres
<u>En el plano</u>	{ Verticales Horizontales
<u>En el espacio</u>	{ Ovalos o Circulos zig-zag a veces tetraedros
<u>Mirada</u>	{ Movilidad Cerrada

RETABLO DE SAN EUGENIO: Gerardo Sternina.

( Capilla del Santo Sepulcro )

( Tabla del Vassar College )

<u>Eje de simetría</u>	{ Central
<u>Distribución figuras</u>	{ Preferentemente en dos zonas asimétricas.

<u>En el plano</u>	{ verticales
<u>En el espacio</u>	{ ovalos, elipses o círculos. triángulos zig-zag
<u>Mirada</u>	{ Un solo punto de atención Varios puntos. Disposición en zig-zag

PREDILLA DEL BAUTISMO: Maestro del Bautismo

Eje de simetría { No existe se utiliza en las arquitecturas.

Distribución figuras { en una sola zona.

En el plano { verticales  
oblicuas  
curvas

En el espacio { zig-zag

Mirada { dos y tres centros de atención.

RETABLO DE D. SANCHO DE ROJAS: Rodríguez de Toledo y Tallar.  
(Illescas )  
( Valladolid )  
( Horcajo de Santiago )  
( Capilla de la Concepción Francisca )

<u>Eje de simetría</u>	{ central
<u>Distribución figuras</u>	{ Una A veces en dos } zonas
<u>En el plano</u>	{ verticales horizontales
<u>En el espacio</u>	{ pirámides triángulos a veces (ovalos, semicírculo zig-zag.)
<u>Mirada</u>	{ cerrada uno o varios puntos de atención

#### E) ICONOGRAFIA:

Hasta aquí hemos visto, como existe un equilibrio en las composiciones, una armonía en los colores, preocupación por el dibujo, al tiempo que una gran expresividad en las obras analizadas, pero no hay que

olvidar el estudio iconográfico, como un elemento esencial en la comprensión de la obra.

Se utilizan preferentemente los temas de carácter religioso, que se pueden incluir en ciclos de carácter narrativo, como son los grandes conjuntos de pintura mural de la Catedral, en importantes retablos o bien en tablas sueltas, en las que se representan santos u otros temas:

Los temas de Antiguo Testamento, no abundan, los únicos que tenemos, son las representaciones de los profetas, como vemos en el Retablo de Don Sancho de Rojas o en el de Horcajo de Santiago; así como<sup>gn</sup> algunos encuadramientos de la Capilla de la Concepción Francisca o de la Capilla de San Blás. Los profetas en estos casos, se representan como prefiguraciones de Cristo, asociados a los apóstoles y evangelistas, sirviendo de enlace entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

Los temas referentes al Nuevo Testamento son más abundantes. Las escenas de la Infancia de Cristo y sobre todo de la Pasión son muy numerosas, respondiendo a la evolución del sentimiento religioso, con la inclinación por la representación del dolor y el Drama de la Redención, favorecido por las representaciones de los Misterios de la Pasión.

Los temas del Nuevo Testamento se inspiran también en los Evangelios Canónicos y en textos Apócrifos.

Dentro de estos temas, encontramos en primer lugar, los referentes a la Virgen antes de ser la Madre de Dios. De estos temas solo se representa la Anunciación como comienzo de la Historia de su Hijo:

ANUNCIACION	{ Retablo de D. Sancho de Rojas Capilla de San Blás Capilla de la Concepción Francisca Retablo de Horcajo de Santiago
-------------	--

Más comunes son los temas referentes a la infancia del Niño:

NATIVIDAD	{ Ret. de D. Sancho de Rojas (perdida) Capilla de San Blás Retablo de Horcajo de Santiago Sarga de Horcajo ( M. Bilbao )
-----------	---

ADORACION MAGOS	{ Retablo de D. Sancho de Rojas Retablo de San Eugenio Retablo de Horcajo de Santiago
-----------------	---

CIRCUNCISION PRESENTACION	{ Retablo de D. Sancho de Rojas Retablo de San Eugenio
------------------------------	---

HUIDA A EGIPTO	{ Retablo de San Eugenio Retablo de Horcajo de Santiago
----------------	--

JESUS ENTRE LOS DOCTORES	{ Retablo de San Eugenio
--------------------------	--------------------------

El conjunto en el que mejor se representa este ciclo es en el Retablo de San Eugenio.

En cuanto a las escenas relativas a la Vida Pública, son también escasas. El conjunto más representativo de este ciclo lo tenemos en el Retablo del Bautismo de la Catedral Toledana:

BAUTISMO

{ Retablo de San Eugenio

EXPULSION MERCADERES DEL TEMPLO

{ Retablo del Bautismo

CURACION DEL CIEGO

{ Retablo del Bautismo

Sin embargo la Pasión es uno de los temas preferido por los artistas del Trecento : La Entrada en Jerusalem con la que se inicia este ciclo no se representa, solamente tenemos un ejemplo de ella en el Pasionario de la Catedral de Toledo, miniatura que podemos relacionar con este Taller:

La Cena y el Ciclo Eucarístico tampoco se representan. El único tema en relación con la Eucaristía es la Misa de San Gregorio, en la que además de su carácter funerario, podemos ver una exaltación de la Eucaristía:

MISA S. GREGORIO

{ Retablo de D. Sancho de Rojas  
{ Capilla de la Concepción Francisca

PRENDIMIENTO

{ Capilla de San Blás  
{ Retablo de San Eugenio



ORACION EN EL MONTE DE LOS OLIVOS { Retablo de S. Eugenio

NEGACION DE SAN PEDRO { Retablo de San Eugenio

Tres son las escenas relativas al Proceso de  
Cristo en su Pasión:

CRISTO ANTE CAIFAS { Retablo de D. Sancho de Rojas  
C. de S. Blás (se funda con  
Prendimiento)  
R. S, Eugenio (ante Pilatos)

FLAGELACION { Capilla de San Blás

CRISTO A LA COLUMNA { Sarga de Horcajo

CRUCIFIXION	{	CAMINO DEL CALVARIO	{ R. Sancho de Rojas R. San Eugenio
		CRUCIFIXION	{ R. Sancho de Rojas Capilla de San Blás

En el tema del Camino del Calvario, hay que destacar la iconografía del Retablo de D. Sancho de Rojas, en que la Virgen, Ella misma ayuda a su Hijo a llevar la Cruz, estableciéndose así un paralelismo entre la Pasión de Cristo y de la Virgen.

El Descenso de la Cruz, El Llanto sobre el Cuerpo de Cristo y el-Entierro, son escenas pertenecientes

a un mismo tema. De ellas solo tenemos representación del Llanto y del Entierro:

PIEDAD	{ Retablo de D. Sancho de Rojas Sarga de Horcajo
ENTIERRO	{ Retablo de D. Sancho de Rojas Capilla de San Blás

El ciclo de la Glorificación de Cristo, está tambien presente en estas obras:

DESCENSO AL LIMBO	{ Retablo de D. Sancho de Rojas Capilla de San Blás
RESURECCION	{ Capilla de San Blás
APARICIONES	TRANSFIGURACION { Capilla de San Blás Retablo del Bautismo
	ASCENSION { R. D. Sancho de Rojas Capilla de San Blás
	PENTECOSTES { R. D. Sancho de Rojas Capilla de San Blás

Los Ultimos Tiempos, también aparecen representados en algunos conjuntos. El Juicio Final, marca el Fin de los Tiempos y aparece como una conclusión del ciclo de los Dos Testamentos. El único tema del Apocalipsis que ha inspirado a los artistas del Taller Tole

dano es el Tema de la Resurrección de los Muertos y el Juicio Final, escenas que encontramos perfectamente representadas en la Capilla de San Blas:

RESURRECCION MUERTOS      { Capilla de San Blas

JUICIO FINAL              { Capilla de San Blas

En cuanto a los temas referentes a la Glorificación de la Virgen, sólo se representa el tema de la Coronación en uno de los frescos de la Iglesia de Santa Maria de Arcos de la Frontera.

Capítulo aparte, merece la atención que se presta a los tipos iconográficos de Cristo y de la Virgen. Cristo aparece identificado en el Retablo de D. Sancho de Rojas con Dios Padre. Y junto a El aparece en la Capilla de San Blas ilustrando uno de los artículos del Credo.

Al tema de la Virgen con el Niño se le dedica una especial atención, siguiendo la tradición Trecentista, derivada de modelos iconográficos bizantinos:

VIRGEN CON NIÑO      { Retablo de D. Sancho de Rojas  
                              { Tabla de Valladolid  
                              { Tabla de Illescas

Hasta aquí hemos visto los temas referentes a los ciclos del Nuevo Testamento. Sin embargo es inte-

resante ver estas escenas no en solitario, sino como se agrupan formando verdaderos programas iconográficos en las obras más importantes de este taller: en la Capilla de San Blas , en el Retablo de San Eugenio; pero el ciclo más completo, con Infancia, Pasión y temas de la Glorificación de Cristo lo encontramos en el Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas. En este retablo tenemos la mejor representación de todos los ciclos de la Vida de Cristo, incluyendo una exaltación de la Eucaristia en la Misa de San Gregorio. Se destaca también la importancia de la Virgen en el tema central de la Virgeh con el Niño, el tipo iconográfico de Cristo, presente en todo el Retablo y la representación de profetas y santos de forma que todo ello contribuye a formar un programa iconográfico completo.

En estas obras encontramos también representación de los Santos , que aparecen como intermediarios entre Dios y los hombres. Dentro de este grupo podemos incluir a los apóstoles, cuya mejor representación tenemos en la Capilla del Santo Sepulcro. En otras obras los santos y santas aparecen como protectores de los Donantes:

SANTOS PROTECTORES

{ Illescas  
Valladolid  
Concepción Francisca

Representación de santos aparecen en los encuadramientos de la Capilla de San Blas y de la Concepción Francisca.

En cuanto a la iconografía profana, hay que resaltar los techos de la Alhambra que como proyección del taller toledano, presentan una rica iconografía de carácter profano, con inspiración en la literatura del momento, con temas de caza, amor, juego y elementos fantásticos, mezclándose la estética islámica con la cristiana.

Las fuentes iconográficas, que han servido de inspiración a estas obras, han sido estudiadas en sus capítulos correspondientes. En general hay una inspiración en los Evangelios Canónicos, en especial en el de San Lucas, que es el que contiene más episodios de carácter narrativo. Se han inspirado también en algunos pasajes de los Evangelios Apócrifos, en los que destacan las notas anecdóticas. La Leyenda Dorada de Jacobo de Voragine, también ha sido fuente de inspiración, - así como pasajes del Pseudo-Buenaventura, y de Santa Brígida, especialmente para los temas de la Pasión.- No hay que olvidar tampoco la importancia de los Misterios y de la Literatura del momento. Teniendo presente que muchos de estos temas, tienen su raíz en el arte Bizantino, a través de la iconografía del Trecento Italiano.

#### NOTAS DISTINTIVAS DEL TRECENTO TOLEDANO

##### NOTAS.-

- (1).- ver capítulo correspondiente en Capilla de San Blas, en donde se detalla la técnica empleada.
- (2).- dentro de estas obras hay que destacar las realizadas sobre cuero de la Sala de los Reyes de la Alhambra en donde se mezclan la preparación según técnicas árabes y la técnica al temple - característica de los artistas cristianos. El mejor ejemplo de esta técnica en artistas cristianos lo tenemos en el Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas, que podemos considerar como prototipo y cuyo proceso de restauración, llevado a cabo recientemente hemos estudiado en su capítulo correspondiente.
- (3).- Cuyos dibujos se han incluido en el estudio de cada una de las obras.

### MAESTROS DEL TALLER TOLEDANO

Después de haber realizado el análisis estilístico de cada una de las obras estudiadas, y como consecuencia de la ausencia de datos documentales, una vez estudiados a fondo los caracteres específicos de cada obra, hemos llegado al establecimiento de una serie de maestros, que podemos englobar dentro de un gran taller, con unas características propias y en relación directa con obras italianas.

Siguiendo el mismo orden expuesto en el trabajo, vemos a continuación, en esquema los distintos maestros que han intervenido en cada una de las obras, y sobre los que se ha hecho un estudio detallado en sus respectivos capítulos:

#### CAPILLA DE SAN BLAS:

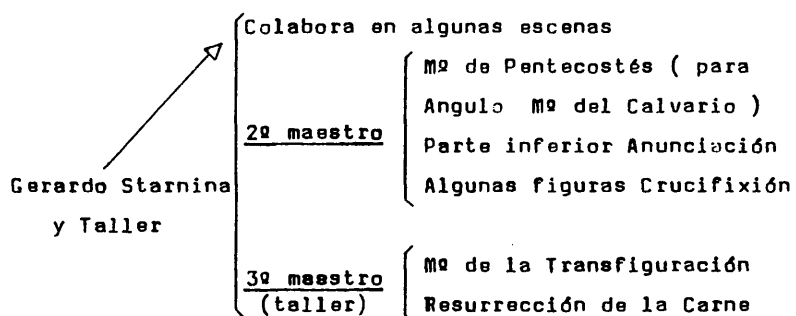
1er maestro  
(Ma Rodríguez de Toledo)



Taller

Angulo " Ma de la Ascensión"  
Entierro de Cristo  
Descenso al Limbo  
Ascensión  
Resurrección

San Lucas y San Juan  
Natividad  
Prendimiento  
Parte de la Crucifixión  
Dios Padre y Cristo  
Juicio Final



## RETABLO DE SAN EUGENIO:

Maestro A

{ Una de las manos de San Blás (Rodríguez de Toledo).  
Bautismo de Cristo  
parte del Prendimiento  
Camino del Calvario

Maestro B

{ Gerardo Starnina  
parte del Prendimiento (San Pedro)  
Negación de San Pedro (soldado)  
Cristo entre los Doctores (fig, dch)  
algunos detalles en otras escenas repintadas  
Deriva de Agnolo Gaddi y en relación con Antonio Veneziano



## CAPILLA DEL BAUTISMO ( Predella):

Ma del Retablo del Bautismo

( Mano italiana  
Capilla de San Blas

Posible influencia de Antonio Veneziano ( Venida a España ). Compatible por la relación de Starnina con Veneziano..

( 1ª y 2ª maestros imposibles.  
Cierta relación con:  
Dios Padre y Cristo  
Juicio Final  
Crucifixión  
Pentecostés  
Pero son de factura  
más pobres, las escenas  
de la predella.

## CAPILLA DEL SANTO SEPULCRO:( tablas apóstoles )

Ma del Santo Sepulcro .  
(próximo a Starnina,  
con elementos de Veneziano)

( Próximas al Retablo  
de San Eugenio.  
Se relacionan con tabla del Vassar College  
como pertenecientes a  
un mismo conjunto.

## CAPILLA DE SAN MIGUEL ( Concepcion Francisca )

Ma de la Misa de S. Gregorio

En relación con artistas italianos.  
taller dependiente de Starnina.  
Cercano por los encuadramientos a la zona baja de San Blas (Rodríguez de Toledo).

## IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO ( Illescas ):

Ma de Illescas

En relación con maestros castellanos ( discípulo directo de Rodríguez de Toledo ).

## RETABLO DEL ARZOBISPO DON SANCHO DE ROJAS:

Ma del Arz. D. Sancho de Rojas (Rodríguez de Toledo)

Se identifica con el 1º maestro de San Blas .  
Forma un taller en Valladolid y en Tolédo en relación con el de Starnina. Se relaciona también con Cuenca (Ma de Horcajo ).

## VIRGEN CON NIÑO ( Valladolid )

M<sup>o</sup> Rodríguez de Toledo

{ Retablo de D. Sancho de  
Rojas.  
Capilla de San Blás.

## RETABLO DE HORCAJO DE SANTIAGO (Cuenca):

M<sup>o</sup> de Cuenca ( derivado  
del M<sup>o</sup> Rodríguez de Toledo)

{ Anunciación ?  
Nacimiento  
Adoración Magos  
Jeremias  
Zacarías  
Isaias

Taller Rodríguez de Toledo

{ Huida a Egipto  
Abacuc  
Oseas  
Daniel?

## SARGAS MUSEO DE BILBAO:

M<sup>o</sup> de Cuenca

{ Natividad  
Cristo a la Columna ?  
Piedad ?  
Las dos últimas con algu-  
na relación con maestros  
castellanos del estilo in-  
ternacional.

## FOCO ANDALUCIA:

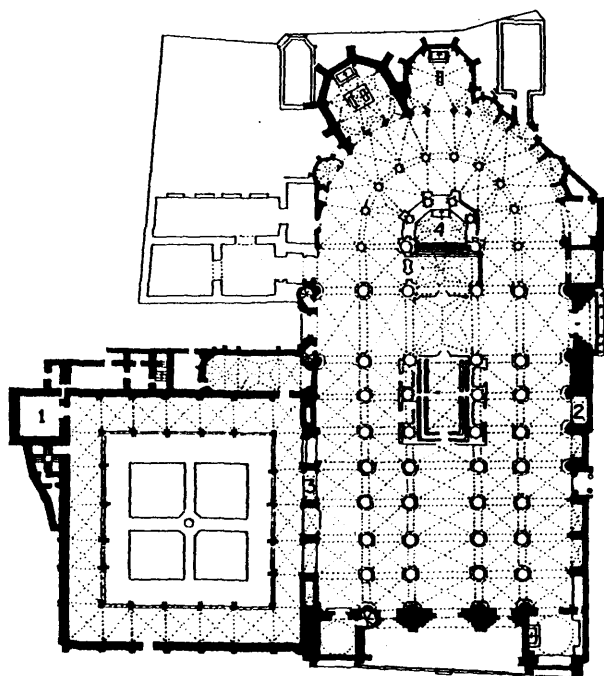
Virgenes con Niño( Sevilla )

Coronación ( Arcos de la Frontera )

Sala de los Reyes ( Granada )

POSSIBLE  
proyección Taller  
Toledano.

CATEDRAL



- 1. - CAPILLA DE SAN BLAS
- 2. - CAPILLA DE SAN EUGENIO
- 3. - CAPILLA DEL BAUTISMO
- 4. - CAPILLA DEL SANTO SEPULCRO

LA CAPILLA DE SAN BLAS

#### DESCRIPCION DE LA CAPILLA

La Capilla de San Blas se halla enclavada en el ángulo noreste del Claustro . Fué edificada por el Arzobispo Don Pedro Tenorio, (1376-1399) para su enterramiento.

La puerta es de traza gótica, encuadrada por dos columnas que se transforman en pilares con pináculos en la parte alta y una cornisa con decoración de rosetas, alternando las de forma cuadrada y circular.

La entrada consiste en un arco apuntado con tres arquivoltas en las que hay decoración vegetal. Remata en una chambrana que sigue el perfil del arco, con decoración de frondas y está rematada en la clave con un jarrón.

En la parte superior en el espacio que queda libre sobre la puerta, destacan dos estatuas de tamaño natural que representan la Anunciación (el Angel a la izquierda y la Virgen a la derecha), entre estas dos estatuas está Dios Padre bendiciendo y encima el Espíritu Santo en forma de Paloma.

Dos recuadros con el escudo de armas del Arzobispo Tenorio, dentro de un círculo lobulado, completan la ornamentación de la portada.

Segun la descripción de Narbona " su forma es quadra recto, de cuarenta pies, la arquitectura gótica, paredes y bóveda de piedras cuadradas, sillares. Desde la imposta o cornisa en que se mueven las bóvedas, toma forma ochavada que re-

mata en la clave, levantándose las gruesas molduras en un escudo de las armas del Arzobispo. Todo el cuerpo de la Capilla y las paredes della, está pintado de excelente pintura al fresco; que con ser nuestra edad de las más ricas de artifices de estas artes, aquellas pinturas se aventajan a las que hoy vemos celebradas por mejores "(1).

Narbona sigue describiendonos el losado de la Capilla así como los sepulcros que se encuentran en el interior. "Está toda la capilla losada de piedras cuadradas de mármol blanco, con una estatua retrato del Arzobispo Don Pedro Tenorio. Despues....se levantó otro sepulcro....donde está enterrado el Doctor don Vicente Arias de Valbna..."(2).

Según los datos aportados por Narbona, la Capilla está construida con sillares de piedra, presenta una planta cuadrada de diez metros de lado, que se transforma en octógono, cubriéndose de esta manera la Capilla con una bóveda gótica de ocho paños, cuyos nervios apoyan en ménsulas decoradas con figuras humanas y de animales y cuyas claves llevan el escudo del Arzobispo Tenorio. Narbona hace referencia también y alaba la decoración total de la Capilla con pinturas trecentistas, así como los dos sepulcros que se hallan en su interior.(3).

La Capilla recibe iluminación sólo por dos ventanas: la del lado Este, donde se encontraba el altar y otra circular en el lado opuesto que quedó sin luz al construirse en el siglo XV la escalera al claustro alto.

En el lado Sur de la Capilla a la derecha de la puerta de acceso a la Capilla nos encontramos con una pila de agua



bandita sobre una columna, una puerta pequeña decorada con una cenefa con decoración vegetal y sobre ella quedan los restos de un órgano. En el muro Este hay otra puerta, en el lugar en donde debieron estar colocados unos retablos, decorada como la anterior, que conduce a la sacristía o revestuario, en el que se apoyaban los altares de la Capilla. En el muro Oeste tenemos como hemos visto el ojo de buey que comunica con la llamada escalera del Tenorio y unas piedras amontonadas que pueden pertenecer a los tres altares que en otro tiempo estuvieron en la Capilla.

La sacristía es una habitación rectangular, no muy grande, cubierta con una bóveda gótica y con un coro en la parte superior de la puerta. En su muro derecho se vé en primer lugar, un pasillo pequeño que comunica con la otra puerta pequeña de debajo del órgano; a continuación los restos de un armario empotrado y una alacena. En el muro de la izquierda, lado norte una ventana que dá al actual callejón del Fraile y una estrecha escalera oscura que conduce al coro, que atravesado nos lleva a dos pequeñas puertas, la de la derecha dá a un pasillo estrecho donde está el órgano y la otra a una escalera que conduce a una habitación con ventana al citado callejón del Fraile, que debió ser el Sagrario. En esta sacristía se pueden encontrar hoy trozos de piedra tallados y maderas pertenecientes a la Catedral.

El estado actual de la conservación de la Capilla es malo, desde hace más de un siglo la Capilla está cerrada al culto.

DESCRIPCION DE LA CADILLA

## NOTAS.-

- (1).- NARBONA, E. "Historia de D. Pedro Tenorio, Arçobispo de Toledo". Toledo 1624. Libro II, fol. 103-105.
- (2).- NARBONA, E. ob, cit. Lib. II, fol. 103-105.
- (3).- A lo largo de la historia han descrito la Capilla en términos muy parecidos: ORTIZ, B.: Summi Templi Toletani, per quam graphica descriptio. Anno 1549. PISA, F de.: Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo. Toledo, 1605. AMADOR DE LOS RÍOS, J.: Toledo Pintoresca. Madrid, 1845. PARRO, S, R.: Toledo en la Mano. Toledo , 1857. PALAZUELOS, VÍZC, de.: Toledo. Guía artístico-práctica. Toledo 1890.

DATOS SOBRE LA FUNDACION DE LA CAPILLA Y SU HISTORIA

Los datos que conocemos sobre la fundación de la Capilla, nos los dá el propio Arzobispo Don Pedro Tenorio en una clausula de su testamento, fechado en Alcalá de Henares a 4 de Noviembre de 1398 en donde se lee: "...Otrosi mandamos el nuestro cuerpo a la tierra, y escogemos sepultura en la clausura de nuestra Iglesia, en una capilla que nos ay mandamos fazer a honor y reverencia del bienaventurado señor san Blas: la qual capilla fazemos nuestra heredera universal,...Et mandamos que nos sean fechas obsequias, aquellas que son acostumbradas de se fazer por los otros Arzobispos ".(1)

Más adelante encomienda la capilla a sus sucesores en el arzobispado de Toledo: "...Por ende rogamos y suplicamos al nuestro sucesor, e sucesores, que quieren aver recomendados los ospitales de Villafranca. Et otrosi, los Capellanes ...Et otrosi, la dicha nuestra capilla....(2).

El testamento contiene además varias donaciones para la Capilla (3).

Don Pedro Tenorio acaba el testamento con estas palabras "Despues desto en Toledo, Lunes siete dias de Abril de 1399 ante Goçalo Gomez de Guadalajara Notario público, hizo el Arzobispo y otorgó un codicilo, por el qual rebocó la institución de herederos, que hizo en la capilla de san Blas, y dexó por su universal heredero a los pobres de Jesu Christo".(4)

Ya en 1397, el Arzobispo hace donación de unas casas

a la Catedral de Toledo para que vivieran en ellas los capellanes de San Blas. En la Carta - Privilegio que a 5 de Febrero del año 1397 otorga en Toledo el rey Don Enrique III se lee : " E dize el dicho Arzobispo que queria las dichas casas para la su capilla do el se entiende enterrar la qual el ahora mando e manda fazer en la Claustra de su Iglesia de Toledo en honor y reverencia al Señor San Blas, las cuales casas el desde ahora donó, daba e asignaba e faze donación para la dicha iglesia de Toledo, para que en ella morasen e moren los capellanes que avieren de servir en la dicha Capilla...E quien e quiso que en tanto que la dicha Capilla se faze...(5).

Se lee tambien en un documento hallado por D. Verardo Garcia Rey que el viernes 9 de Noviembre de 1397, el Arzobispo con los Capitulares...sentados en la Capilla de Santa Catalina en donde los señores Dean y Cabildo acostumbraban a reunirse dijo que: "el tenia intención de ensalzar y honrar su iglesia de Toledo..." y que "Había considerado de mandar enterrar su cuerpo en la dicha Iglesia, para lo cual ordenó de fazer una Capilla a honor y titulo del Señor San Blas, la qual capilla, el mandara e mandó fazer a sus propias expensas"(6).

La Capilla presentaba un aspecto de gran suntuosidad Prueba de ello las obras de restauración que se llevaron a cabo en la Capilla en los años 1570-1578 "Limpiandola con sus peones leemos los viejos papeles- los maestros arbañiles Luis Correa y Diego Cores; el librero Juan de Medina, encuaderna algunos misales, los maestros plateros Juan Lopez, Antonio Martinez, Juan Rodriguez, Machado, Francisco Rodriguez y el afamado Diego de Valdivieso blanquean cruces, vinajeras y o-

tras piezas del culto, aderezan candereros y hacen objetos nuevos. Alonso de Morata escribe algunos libros, el carpintero Francisco Tellez y el entallador Alonso Perez trabajan en varias obras, el guardamallero Gaspar Hernandez hace un dosel para la sacristia de la capilla, el bordador Hernando de Torres repara casullas y albas y el vidriero Pedro de Valdivieso hace las vidrieras "(7).

Narbona despues de consignar la dotación de la capilla añade : " Está adornada la Capilla de todo género de servicio de plata, y ricos ornamentos, de tal manera, que ninguna en Castilla lo está mejor y pocas tan bien; sirviéndose con gran puntualidad, devoción y alivio. " (8)

Narbona nos dá más detalles del estado primitivo de la Capilla: "en el lienço de la parte de Oriente (donde esta el altar mayor, y los altares colaterales) estuvo como en lugar de retablo la figura de San Blás vestido de Pontifical con un retrato del Arzobispo puesto de rodillas. Parecio conveniente poner retablo y así mandaron hazer el cuey ay, hermoso y de mucha costa, en que está pintado la misma historia que estaria en la pared" (9)

Los pocos documentos encontrados referentes a esta capilla conservan la memoria de muy pocos capellanes mayores y administradores, a la vez de ella, haciéndose mención del ya nombrado Don Fernando Gomez en 1407; de Don Alfonso Ortiz en 1419; de Don Diego Narvaez, una de San Nicolas en 1430; de Don Cristobal Alonso en 1447 y 1467 de Don Pedro Gonzalez de Aillon, en 1478, y del cándnigo Don Juan de Rojas en 1539.

Parece que el testamento del Arzobispo Don Pedro Tenorio, que mandó que hubiese solamente seis capellanes hasta tanto que creciesen las rentas de dicha capilla y creciendo estas se aumentase su número hasta doce; no obstante en 1578 llegó a tener hasta veintidos capellanes y como en estas fechas aquellas rentas subieron en mucha cantidad, se dispuso por el Dean y Cabildo, el cual entendía en ordenar cuanto era pertinente a la buena administración de las capillas que guardaron en esta Santa Iglesia Don Sancho de Rojas y Don Pedro Tenorio, que este número no se aumentase, y que cuanto se cobrará de las rentas se invirtiese en ornamentos y fábrica de dicha capilla y aumento de las rentas, así mismo de sus capellanes conforme a la voluntad de su fundador.(10)

La falta de documentación ha sido siempre un obstáculo para el estudio de esta Capilla. Ya el Cardenal Arzobispo Gaspar de Quiroga, cuando dispuso en 21 de Abril de 1521 que el señor Licenciado Martínez del Cabildo Primado, visitase las Memorias, Capellanías, fundaciones y dotaciones de las Capillas de la Iglesia, oyó a los Capellanes de San Blas que "no se acordaban haber oído cosa particular, ni instituciones ni fundaciones para decir cosa cierta".(11) El Arzobispo el 21 de Junio de 1570, dictó sentencia de excomunión mayor "contra las personas que tuvieran o supieren en cualquier manera de los papeles de la Capilla, de la Escritura de fundación y Constituciones que hizo el Rvmo Sr. Arzobispo D. Pedro Tenorio y de la Escritura de dotación de D. Vicente Arias de Balboa, capellán que había sido del fundador y luego obispo de Plasencia, que está enterrado a su lado".(12)

La documentación sobre la Capilla ha seguido perdida hasta la actualidad en que al ordenar el archivo de Obra y Fabrica de la Catedral, Carmen Torroja y A. Sanchez Palencia han encontrado un libro de cuentas de la Capilla correspondiente al periodo entre 1397-1410 que contiene los datos referentes a la Capilla.(13)

La Capilla hace poco más de un siglo que está cerrada, no conservándose en su interior ninguno de sus antiguos ornamentos ni los altares, que se hallaban adosados en el muro oriental y sobre los que se colocaron en 1600 los tres retablos por Luis de Velasco. (14) Narbona nos habla de estos retablos " Pareció conveniente por el año de 1600 al ilustrísimo cabildo poner retablo y así mandó hacer el que hoy hay hermoso y de mucha costa en que está pintado la misma historia que estaba en la pared que está en Levante, en cuadros bien repartidos, estan historiados la vida y milagros en S. Blas..." (15)

En el muro occidental estaba el asentamiento de los Capellanes.

La Capilla de San Blas llegó a ser durante los siglos XV y XVI, una de las más ricas y mejor atendidas de Castilla. Sus primeras posesiones fueron donaciones del fundador y algunas particulares. Las rentas de estas primeras donaciones permitieron no solo sufragar los gastos de obras y mantenimiento de la Capilla sino ir comprando nuevas posesiones.(16)

De todos estos datos se deduce que la Capilla fué

el reflejo del ambiente toledano de fines del XIV y XV en donde convivieron distintos grupos etnicos de la época : cristianos, judios, mudejares y francos. La Capilla de San Blas debio ser uno de los centros toledanos en torno al cual se desarrollo la vida ciudadana del momento,

Pero todo este auge se fué perdiendo poco a poco hasta llegar al estado ruinoso en que se encuentra la Capilla en la actualidad.

Ya a mediados del siglo XIX , Parro dice que la Capilla estaba cerrada y sin culto.(17) Lo mismo nos dice Palazuelos en su guia.(18)

Datos mas recientes acerca del estado de la Capilla se deben a Polo Benito que dice " solo quedan en pie la fabrica de piedra y en los muros que ostentaban magnificencias pictoricas, restos de púrpura artística, malparada a trechos.." Más adelante sigue " la puerta se abre, y el visitante ansioso de espaciar la vista, dá con la ingrata sorpresa de una cerrazon que entenebrece..." (19)

Polo Benito habla de como en su época " El Cabildo Primado mostró su complacencia y bajo la dirección técnica de nuestro Arquitecto, el Académico, Sr. D. Juan Ramirez, dieron comienzo las obras ..." Restauración que quedó paralizada al descubrirse la firma de Rodriguez de Toledo.(20)

Actualmente las pinturas de la parte baja estan totalmente perdidas a causa de la humedad y de haber sido picadas en algún momento y los sepulcros están también en mal



estado debido a que en 1973 se desprendió uno de los nervios de la bóveda. Después de esto se ha hecho una restauración pero de forma muy descuidada de manera que una de las escenas de la zona superior ha quedado totalmente engalada. El estado actual de la Capilla es ruinoso.

# DATOS SOBRE LA FUNDACION DE LA CAPILLA Y SU HISTORIA

## NOTAS.-

- (1).- Testamento de D. Pedro Tenorio publicado por E. Narbona en su "Obra de D. Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo". Toledo 1624. Lib. II. fol. 120 v-137.
- (2).- NARBONA, E. ob, cit. Lib. II, fol, 120 v-137.
- (3).- "...el nuestro Missal que nos fizimos de nuevo e en que celebremos, e quereamos para la dicha nuestra capilla de san Blas, en que digan Missas los Capellanes, por quanto no tienen Missal ninguno.." E. Narbona. Lib, II.
- (4).- NARBONA, E. ob, cit. Lib, II, fol, 137.
- (5).- POLO BENITO, J. Las Pinturas Murales de S. Blas de la Catedral Primada de Toledo. 1925, pag 9.
- (6).- POLO BENITO. J. ob, cit.
- (7).- POLO BENITO. J. ob, cit. pag. 12.
- (8).- NARBONA E. ob, cit. Lib II, fol, 107.
- (9).- NARBONA E. ob, cit. Lib, II, fol, 103 v.
- (10).- POLO BENITO, J. ob, cit.
- (11).- POLO BENITO, J. ob, cit, pag, 8.
- (12).- POLO BENITO, J. ob, cit,
- (13).- Libro de la capilla de San Blas de 1397. sig 86. Obra y Fabrica de la Catedral de Toledo, citado por A. Sanchez Palencia en su artículo: la Capilla del Arzobispo Tenorio. A. E. A. 1975 pag, 27-42.
- (14).- SANCHEZ PALENCIA, A. Los Retablos de la Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo. A.E.A. 1974.

- (15).-NARBONA, E. ob, cit.Lib, II fol, 103 v.
- (16).- SANCHEZ PALENCIA;A. Fundaciones del Arzobispo  
Tenorio: La Capilla de San Blas.
- (17).- PARRO, S.R. Toledo en la mano o descripción his-  
tóricoartística de la magnífica Catedral y de los  
demás celebres monumentos . Toledo 1857. Tomo I,  
pag, 693.
- (18).- PALAZUELOS, Vizconde de. Toledo. Guia artistico-  
práctica. Toledo 1890. pag, 418.
- (19).- POLO BENITO, J. ob, cit. pag, 12-13 y 25-27.
- (20).- POLO BENITO, J. ob, cit.

### CONSTRUCCION DE LA CAPILLA

La Capilla de San Blas está situada en un ángulo del Claustro de la Catedral, lugar en donde en el siglo XIV había un gran mercado hebreo (el Alcaná). El Arzobispo Don Pedro Tenorio, deseaba la desaparición de este mercado ya que era un lugar de gran movimiento que impedía el respeto en las ceremonias religiosas. El mercado se incendió, lo que hizo pensar en que había sido preparado por el propio Arzobispo, pero lo importante es que este hecho permitió al Arzobispo construir el Claustro y su Capilla.

Después del incendio y en el mismo lugar que ocupaba el mercado, Don Pedro mandó construir el Claustro comprando para ello las propiedades a numerosas personas, o expropiando otras veces, como en el caso del notario Pablo Sanchez y su mujer.

Narbona habla de la construcción de este Claustro " Junto al templo mayor y Santa Iglesia... Juzgó por indecencia D. Pedro Tenorio, que estuviesen las Alcaycerías, que es lugar donde las mercaderías se venden y donde asisten los tratos, que aunque necesarios, profanos siempre; y así procuró que se apartase esta indecente vecindad de la iglesia; cuyo ruido, tal vez pudo turbar el silencio y la quietud, que a los divinos oficios se debe. Trató con la ciudad y con los dueños de las tiendas, que mudasen de sitio y no hallando correspondencia a su deseo dispuso el suceso, las cosas de modo,

que se hizo necesidad, lo que se pedía por decencia. Porque sobreviniendo un fuego grande, quemó la mayor parte de sus Alcaycerias, que llamaban, Alcaná, dicción hebrea que significa feria o mercado. Lo cierto fué que el Arzobispo había hecho quemar las tiendas para poderse hacer señor del suelo que había menester, el cual quedando desmantelado por el fuego, le destinó el arzobispo para en el fabricar un claustro o pórtico, donde pudiese la gente retirarse a la comunicacion civil, quedando el templo solo para los fines suyos, oración y sacrificios. Y así habiendo pagado el sitio a los dueños que lo fueron de las casas que se quemaron, hizo trazar la fábrica del claustro y dió principio a ella... " (1).

Polo Benito dice que las obras de construcción debieron dar comienzo por los años de 1395 a 1396, " bien comenzada ya la obra del Claustro, cuya primera piedra se colocó en catorce de Agosto, víspera de la Gloriosa Asunción de Nuestra Señora. Año de 1389 " (2).

Más tarde afirma Polo Benito, que la Capilla debió comenzarse en 1397, según se deduce de la Carta-Privilegio que a 5 de Febrero del año de 1397 otorga en Toledo el rey D. Enrique III : " E dize el dicho Arzobispo que quería las dichas casas para la su Capilla, do él se entiende enterrar, laqual el ahora mandó e manda facer en la Claustro de la su Iglesia de Toledo, en honor y reverencia del Señor San Blas, las cuales casas el desde ahora dio, donó, daba e assignaba e faze donación pura para la dicha Iglesia Cathedral de Toledo, para que sean para ladicha Capilla, quando fuere fecha, para que en ella

morassen los capellanes que ovieran de servir en la dicha capilla..." (3).

Narbona habla de las casas que D. Pedro Tenorio dió como dotacion para su capilla: "Valen estas capellanias ordinariamente tres mil reales de renta cada año. Dotólas el Arzobispo de ochenta y tantas casas tiendas que estan en una calle que llaman el Alcaná, que creo substituyo el Arzobispo en lugar del que se avia quemado, cuyo sitio cedió para el edificio del claustro. Estas tiendas fueron de Doña Fátima mora, criada de la Reyna doña Juana muger del Rey Don Enrique III. La qual, y su marido don Lope moro, las tuvieron por merced del Rey don Enrique III con ciertas condiciones, en que fundava el Rey y su Fiscal que avian de bolver a la Corona, despues de la vida de doña Fatima..." Sigue con el pleito entre las hijas de doña Fátima y el fiscal del Rey, de manera que termina cediendo el Rey dichas tiendas al Arzobispo a cambio de cien mil maravedis, por privilegio dado en Arévalo, a 11 de Junio de 1397. (4)

Un albalá de Enrique III, con fecha de 13 de Septiembre de 1397, corrobora el que la obra estuviera empezada en este año. En este albalá Enrique III concede licencia a los escribanos de Toledo para permutar con D. Pedro ciertos solares llamados escribanias, por unas camaretas en la plaza. (5)

Polo Benito cita tambien un documento hallado por D. Verardo Garcia Rey, con fecha de 9 de Noviembre de 1397, en el que el Arzobispo reunido con el Dean y Cabildo, dijo que "había considerado demandar enterrar

su cuerpo en la dicha Iglesia, para lo cual ordenó de fazer una Capilla a honor y titulo del Señor S. Blás, la qual capilla él mandava e mandó fazer a sus propias expensas..." (6) El documento anterior es sin duda, la escritura de fundación, dotación, y constituciones de la Capilla que se conoce con el nombre de "Statutum Capelle Sancti Blasii " (7).

De todo esto deduce Polo Benito " Sin ningún trabajo pues en buena logica, a falta de más datos precisos, puede afirmarse que las obras de construcción debieron dar comienzo por los años de 1395 a 1396 bien comenzada ya la empresa del Claustro cuya primera piedra se colocó en el 14 de Agosto víspera de la Gloriosa Asunción de Nuestra Señora año de 1389. En el cual día, habiendo dicho el Arzobispo Misa de Pontifical, acompañado de su Ilustrissimo Cabildo, cabó el mismo la tierra y sentó la primera piedra " (8).

En la elaboración del Catálogo de los fondos del Archivo de Toledo, la señorita Sánchez Palencia en colaboración con Carmen Torroja (9), ha podido comprobar que D. Pedro Tenorio encargó la obra al que era entonces maestro mayor de la Catedral, Rodrigo Alfonso, que también dirigía las obras del Claustro, si bien trabajaban con el otros artistas como Alvar Martínez, Juan Alfonso, Juan Díaz, Alfonso Ferrandez y el maestro Aly, carpintero. Los cinco trabajan en equipo y la piedra fué extraída de las canteras de Olmeda y Guadaxaras. Más adelante da noticias del libro de Cuentas de la Capilla del periodo de 1397 a 1410 (10).

En el citado libro de Cuentas de la Capilla se ve como el Arzobispo para realizar la obra, reunió en Toledo toda una escuela de artífices. La primera noticia sobre la construcción de la Capilla se fecha el martes 29 de Octubre de 1398 en que el Arzobispo envía a Toledo a Sancho Sanchez de Alcalá, que estaba en Yepes llevando mosto de Ocaña, con cuatro carretas y once acémilas para que traiga piedra de las canteras antes citadas para la Capilla. (11)

Durante el mes de Noviembre se compran los materiales y pertrechos para la obra. A mediados del mismo mes se trabaja ya en los muros y parece que la obra está bastante avanzada pues se empieza a preparar la madera para cubrir el tejado, trabajando en la obra maestros, mozos, peones y mujeres. La obra es visitada el 16 de Noviembre por el alarife Alfonso Ferrandez y acude también el maestro Aly, carpintero (12). A partir de este día es corriente que acuda también Gonzalo Ferrandez Ronquillo, encargado del recaudo de la obra. Durante los días siguientes asientan en la obra Alvar Martinez, Juan Diaz y otros, se encargan de desbastar pendientes en la cantera de Oliuelas Juan Martinez, hijo de Diego Fernandez y Juan Ferrandez hijo de Gil Ferrandez.

La piedra es traída poco a poco siendo a veces los mismos maestros los que van a desbastarla a la cantera: "martes siete días de enero andudieron en la cantera a desbastar pendientes el maestro e Alfonso Ferrandez e Iohan Alfonso e Iohan Diaz e Alvar Martinez e Troxe consigo el maestro un aparejador e un peon e dile



quinze maravedis, a él seys maravedis e al aparejador seys maravedis e al peon tres maravedis. Yte troxo el dicho Alfonso Ferrandez consigo un ministrál e dile doze maravedis, a el seys maravedis e al menestral seys maravedis. Yte troxieron Iohan Alfonso e Iohan Diaz e Alvar Martinez tres peones, cada uno su peon, e di a cada uno destos tres maestros con su peon nueve maravedis, seys maravedis al maestro e tres maravedis al peon que monta todo cinquenta e quatro maravedis "(13)

Durante todo el mes de Enero de 1399 trabajan en la Capilla el maestro Rodrigo Alfonso, Alvar Martinez, Juan Diaz y Juan Alfonso con sus aparejadores y peones. El día 20 de Enero se empieza a limpiar la Capilla para celebrar la fiesta de San Blas.

Durante el mes de Febrero y Marzo trabajan en obras de remata de la portada, muros y cubierta de la Capilla el maestro Rodrigo Alfonso, Alvar Martinez, Juan Diaz, Juan Alfonso y Alfonso Ferrandez. El día 10 de Marzo una vez cerrada la bóveda se echan cuatro hiladas de piedra berroqueña alrededor de la Capilla, labor que es comenzada por Alvar Martinez.

El resto del año se trabaja en la portada, cubierta ventana y sepultura. En la cubierta trabaja Alfonso Ferrandez y el maestro y en la portada Alvar Martinez y Juan Alfonso. El 14 de Abril el administrador Ferran Gómez se pone de acuerdo con Gonzalo Ferrandez para que revoque la bóveda " lunes catorze días de abril aboni con Gonzalo Ferrandez Rencuillo que rreunocase las

bóvedas de la capilla de partes de dentro por ciento e ochenta maravedís e por sus manos solas" (14).

Se encarga a Pedro Martinez "el mozo " y a Diego Martinez "el mozo " que solen la Capilla, pero como al Arzobispo le parecia desproporcionado el ancho con relación a la altura, se comienza a cavar en el suelo que estaba dispuesto para ser solado "la capilla alimpiada e cauada fasta la primera fillada del cimientto que en ella se asentó estando asy para se solar fue dicho al señor arzobispo que la dicha capilla que era baxa en ala e que conuenia mas afondarse porque como deuia e rrespondiese el alta con el anchura por ende el dicho señor arzobispo mandó que fziесе afondar la dicha capilla tanto quanto el suelo por ende "(15).

En el mes de Mayo se comienza a cavar la sepultura que está dispuesta el 17, un dia antes de morir D. Pedro y donde es enterrado el martes 20. En este mes se preparan tambien los altares que se han de poner en la Capilla y se le encarga de su talla a Anton Ferrandez.(16)

Durante los meses de Junio, Julio, Agosto y Septiembre se trabaja sobre todo en la portada, y en Diciembre el maestro coloca el bulto del Arzobispo en la sepultura.

En el año 1400 segun parece se estaba terminando la construcción de la Capilla ya que en Agosto de este mismo año se comienza a solar el revestuario y en 1402 se coloca en el muro izquierdo el "asentamiento" de los

capellanes para los oficios.

De acuerdo con los datos anteriores, la Capilla estaba terminada en lo que se refiere a la arquitectura en 1399. Sin embargo Polo Benito al fechar las pinturas creyó que la Capilla no se había terminado antes de la muerte del Arzobispo, basándose en que este no lo había consignado en su testamento y también en la lentitud que caracteriza a una obra de tal importancia. Polo Benito duda de que se pudiera hacer la Capilla en un plazo de diez años, calculando para la duración de las obras un plazo de quince a veinte años, prolongándose de esta manera la fecha de terminación hasta el primer tercio del siglo XV.(17)

Polo Benito supone también que las obras se paralizaron con el sucesor del Arzobispo, D. Pedro V de Luna pues de él no queda ningún vestigio que indique que se continuasen las obras de construcción del claustro. Sin embargo de su sucesor, del Arzobispo D. Sancho de Rojas quedan restos como lo prueban los escudos que se conservan en el claustro, por lo que Polo Benito piensa en que este no se terminó hasta los años de 1415 a 1422 años en que D. Sancho de Rojas rigió en Toledo. Según esto el pintor, no debió dar comienzo a su trabajo hasta este momento.(18)

Por otra parte hay un dato que hace dudar de la fecha de 1399 para la terminación arquitectónica de la Capilla y es que en el testamento de Enrique III, fechado en Toledo a 24 de Diciembre de 1406 se lee "Otrosi

mando e ordeno que los maravedís que yo mande tomar de los que el Arzobispo D. Pedro Tenorio deseo par acabar la Capilla do está enterrado, que sean dados e tornados a aquellas personas a quien yo los mandé tomar, porque acaben la dicha Capilla..."(19). Según esto podríamos retrasar la terminación de la Capilla al menos hasta el 1406.

Probablemente esta noticia se refiera a las pinturas de la Capilla, problema que estudiaré más adelante, ya que en el libro de Cuentas de la Capilla parece no existir ninguna referencia a obra de pintores en el periodo de 1397 a 1410.

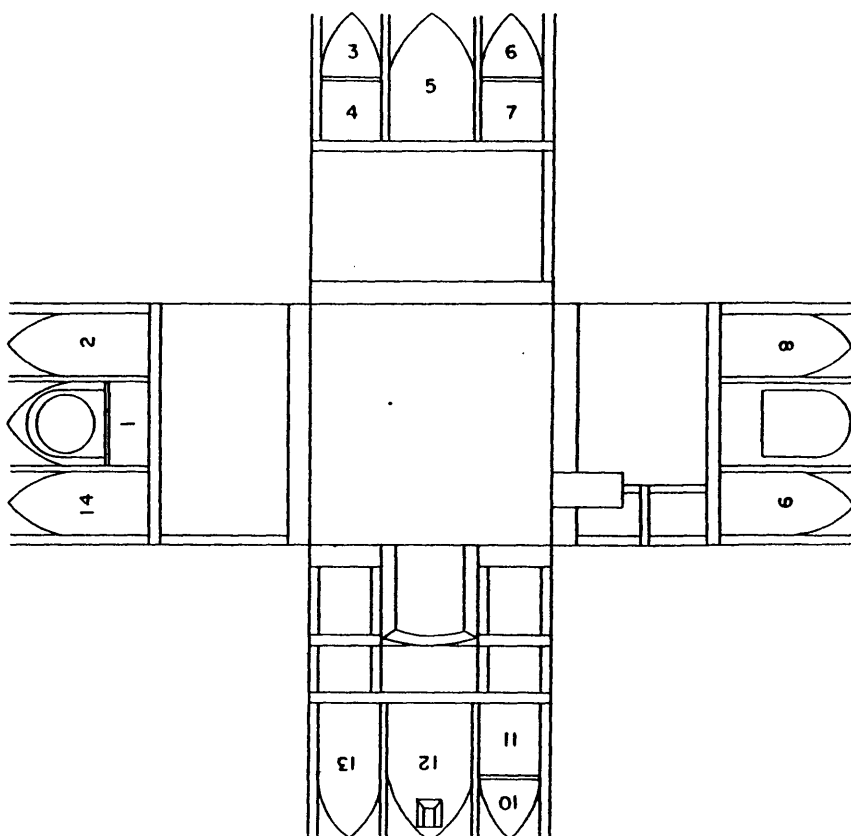
CONSTRUCCION DE LA CAPILLA

## NOTAS.-

- (1).- NARBONA, E. "Hª de D. Pedro Tenorio Arzobispo de Toledo". Toledo 1624.
- (2).- POLO BENITO J. "Las Pinturas Murales de S. Blas de la Catedral Primada de Toledo". 1925. pag 10.
- (3).- POLO BENITO, J. ob, cit, pag 9.
- (4).- NARBONA , E. Lib, II, fol 106-107.
- (5).- TORROJA, C. "La Plaza del Ayuntamiento de Toledo" Anales Toledanos. vol, XI.
- (6).- POLO BENITO, J. ob, cit, pag 10.
- (7).- Archivo de la Catedral de Toledo, sig. E.6.A.1.1. del que habla A. Sánchez-Palencia en su artículo. Fundaciones del Arzobispo Tenorio : La Capilla de S. Blas.
- (8).- POLO BENITO, J. ob, cit. pag, 10.
- (9).- En su artículo: La Capilla del Arzobispo Tenorio. A.E.A. 1975. A. Sánchez-Palencia transcribe el citado Libro de Cuentas, de donde he tomado los datos.
- (10).- Catalogado en el Archivo de Obra y Fabrica. Libro de la Capilla de S. Blas de 1397. sig 86.
- (11).- Libro de la Capilla de S. Blas de 1397.
- (12).- Libro de la Capilla de S. Blas de 1397.
- (13).- Libro de la Capilla de S. Blas de 1397, fol. 28.
- (14).- Libro de la Capilla de S. Blas de 1397, fol. 36 v.
- (15).- Libro de la Capilla de S. Blas de 1397, fol. 44.

- (16).- Libro de la Capilla de S. Blas de 1397, fol. 38.
- (17).- POLO BENITO, J. ob, cit.
- (18).- POLO BENITO, J. ob, cit. pag. 21-22.
- (19).- Cronica de Enrique III, año 69. cap, XX. B.A.E.  
T. II, pag. 268.

## CAPILLA DE SAN BLAS



- |                          |                               |
|--------------------------|-------------------------------|
| 1.- SAN LUCAS Y SAN JUAN | 8.- RESURRECCION              |
| 2.- ANUNCIACION          | 9.- ASCENSION                 |
| 3.- NATIVIDAD            | 10.- DIOS PADRE Y CRISTO      |
| 4.- PRENDIMIENTO         | 11.- JUICIO FINAL             |
| 5.- CRUCIFIXION          | 12.- PENTECOSTES              |
| 6.- ENTIERRO DE CRISTO   | 13.- RESURRECCION DE LA CARNE |
| 7.- DESCENSO AL LIMBO    | 14.- TRANSFIGURACION          |

LAS PINTURAS DE LA CAPILLA DE SAN BLAS  
IMPORTANCIA-ESTADO-TECNICA

El interior de la Capilla presenta una decoración pictórica, dividida en dos zonas, que cubre todos sus muros, la zona inferior está en muy mal estado de conservación. La bóveda de la Capilla tiene también una decoración que la recubre en su totalidad.

De la importancia de estas pinturas nos habla Eugenio Narbona en su descripción de la Capilla "... Y las paredes della, esta pintado de excelente pintura al fresco; que con ser nuestra edad de las más ricas de artifices de estas artes, aquellas pinturas se aventajan a las que hoy vemos celebradas por mejores:"(1) Más adelante sigue diciendo : " Esta excelente pintura tan advertida de todos los juicios que han escrito della graves autores de nuestra Nación y de otras extrañas " (2) Narbona da una descripción bastante detallada de las pinturas de la zona inferior lo que nos hace suponer que en su época estaban en buen estado.

Según las noticias que nos da Parro estas pinturas en su época ya estaban en mal estado, e incluso se blanquearon: " Pero hace algunos años que se cubrieron con el blanqueo estas pinturas, con otros letreros que allí había condenando la simonia en un lenguaje antiguo.



y extravagante e impropio de sitio ". (3) Sigue hablando del estado de estas pinturas en su época " Hay solo permanece pintada al fresco la bóveda y el tercio más alto de los muros... ". (4) Lo que nos hace suponer que en este momento las pinturas ya estaban perdidas o por lo menos encaladas y tapadas las paredes por los retablos de los que nos habla Parro y a los que se había referido ya Harbón, que se pusieron en 1600 quizá para tapar en parte las pinturas que se hallaban ya en mal estado.

La mala conservación de estas pinturas se deduce de la misma situación de la Capilla ayudada por el estado de abandono que ha supuesto el hecho de que se cerrase al culto. Así se llegó a que en el siglo XVIII fueran encaladas como dice Parro (5) y que según Post (6) en el XIX las pinturas de la zona inferior estuviesen totalmente perdidas.

La causa fundamental para que se arruinaran estas pinturas ha sido la humedad a que han estado sometidas, recibiendo las aguas que vertieron durante muchos años de un lavadero doméstico. Ya en nuestro siglo Pólo Benito critica el estado de esta Capilla " La puerta se abre y el visitante, ansioso de espaciar la vista dá con la ingrata sorpresa de una cerrazón que entenebrece, de un vaho de humedad que molesta. Es que por el único ventanal existente penetra sólo una segunda luz es que la barbarie invasora, se apropió del terreno catedralicio, construyó un lavadero doméstico y las aguas vertieron por muchos años y aun siguen vertiendo en parte, sobre las pinturas murales con notorio perjuicio del

arte toledanista" (7)

Otra de las causas que quizá hayan contribuido a la pérdida de estas pinturas es la técnica empleada en su elaboración. El procedimiento utilizado a base de temple explica lo quebradizo de la obra. La superficie mural enlucida de yeso no resiste la humedad, ni el rozamiento ni el lavado con el simple roce del dedo se matan los colores.

La opinión más antigua acerca de la técnica empleada es que estaba hecha al fresco. Desde Narbona pasando por Perro, nadie lo había puesto en duda hasta llegar a Polo Benito que afirma rotundamente que estas pinturas están hechas al temple. (8)

Polo Benito aporta datos importantes dando el informe con los motivos que contribuyeron, se habla de como la Capilla ha quedado varios metros bajo tierra durante muchos años, de manera que ha sufrido filtraciones de humedad, lo que provocó en los muros una descomposición por haberse formado salitre (nitrato potásico), quedando en forma de polvillo blanco en la superficie de la pared.

El informe no sólo habla del estado de la Capilla sino de la preparación de sus muros para ser pintados. La preparación del muro de la Capilla es distinta en sus diferentes partes. En unas está hecha de cal y arena, en otra yeso pardo y arena y revestida esta preparación por una finísima capa de yeso pardo, sobre la que se aplica

ya directamente la pintura. Utilizándose el yeso pardo y la arena en mayor espesor sobre todo como base para el dorado ya que se necesita una superficie mas gruesa sobre la que se puedan grabar los dibujos que llevan los nimbos o cualquier otro motivo dorado.

Toda esta preparación sirve como base de la pintura al temple con que esta cubierta toda la Capilla y al mismo tiempo se mantiene con uniformidad y consistencia, sosteniéndose sin recibir el contagio de la descomposición de los sillares en los que se apoya, si bien se descompone por otras causas.

La descomposición de los sillares comienza por la parte exterior de la Capilla pero la más afectada no es esta sino la opuesta la que está en el interior en contacto con la preparación de la pintura. Esto no llega a destruir la preparación pero si provoca una desarticulación en su contextura molecular lo que hace que se produzcan ampollas fuera del nivel de su base.

La preparación tiene una segunda descomposición en su superficie por donde está pintada. Recibe del aire humedo un ablandamiento del yeso pardo que la reviste y salta.

Por lo tanto despues de estudiar este informe se puede asegurar que la ruina de estas pinturas se debe fundamentalmente a la humedad recibida durante años, siendo dos los agentes de su destrucción: uno penetrando por el exterior y otro por el interior en la pintura.

LAS PINTURAS DE LA CAPILLA DE SAN BLAS  
IMPORTANCIA-ESTADO-TECNICA

NOTAS.-

- (1).- NARBONA, E. "Hª de D. Pedro Tenorio, Arçobispo de Toledo" Toledo 1624. Lib. II.
- (2).- NARBONA, E. ob, cit.
- (3).- PARRO, S R. Toledo en la mano o descripción historicoartística de la magnífica Catedral y de los demás celebres monumentos. Toledo 1857. T. I.
- (4).- PARRO, S R. ob, cit.
- (5).- PARRO, S R. ob, cit.
- (6).- POST, CH, R. A History of Spanish Painting. 1930. vol, III, part, IV, pag 221-233.
- (7).- POLO BENITO, J. "Las Pinturas Murales de S. Blas de la Catedral Primada de Toledo" 1925.
- (8).- POLO BENITO, J. ob, cit.

### LAS PINTURAS DE LA ZONA INFERIOR DE LA CAPILLA

#### ESTADO ACTUAL

La Capilla en su interior se halla totalmente recubierta por pinturas. En primer lugar hay un zócalo de sillares graníticos con una moldura que sirve de remate. A continuación tenemos la zona inferior de la Capilla, cubierta en su totalidad por pinturas, que actualmente se encuentran en estado ruinoso, pudiéndose identificar solo algunas escenas, pues el muro ha sido sucesivamente encalado y picado, e incluso, en algunas zonas por efecto de la humedad se ha perdido totalmente la pintura.

Esta zona inferior se divide a su vez en dos franjas en las que las escenas parecen estar encuadradas por una retícula hecha con decoración geométrica, con figuras de santos dentro de cuatrilobulos, que denuncian una influencia italiana.

En el siglo XIX la Capilla fué abandonada hasta que, gracias al interés de Polo Benito, fué limpiada de enlucidos y bajo ellos aparecieron los restos muy deteriorados de sus pinturas murales (1).

En la actualidad sigue en mal estado y solo, después de mucho examen se pueden descifrar los temas de estas pinturas.

En la pared de la puerta de entrada a la Capilla es decir en la pared Sur, la superficie está dividida en

dos fajas superpuestas con cinco escenas, por una retícula formada por medallones en forma de cuatrilóbulos. De esta manera queda una escena central encima de la puerta, más grande que las otras y dos escenas a cada lado.

En la escena central se puede apreciar una especie de templete en cuyo interior hay una figura que parece estar sentada en un trono. A la izquierda una construcción de tipo basilical y a la derecha una circular. En la zona inferior destacan una serie de figuras de pie, una de ellas sentada o arrodillada en el ángulo derecho. Es una escena perfectamente compuesta en torno a la figura central, que parece ser San Pedro. Según la descripción de Narbona (2) y más tarde de Parro (3), sería una escena dedicada a la vida de San Pedro. Post (4) habla de la crucifixión de San Pedro.

En la zona izquierda de la pared las dos escenas están casi totalmente perdidas, en el lugar ocupado por el órgano no se aprecia ningún resto y en la parte inferior solo hay una especie de hornacina. De estas escenas Narbona no da ninguna referencia concreta. Post (5) habla de la inscripción "liberatoris urbis, numeratoris pacis", que se ve en esta zona de la pared sur debajo del órgano, que ha sugerido a Polo Benito que puede haberse representado alguna fase de la Reconquista de Toledo por Alfonso VI, o bien el triunfo de la Fe por la predicación de San Eugenio. (6) Lo mismo piensa Bosque (7). En la actualidad está totalmente perdida la pintura y no se puede identificar.

Las otras dos escenas, a la derecha de la puerta están también bastante deterioradas. En la escena superior se aprecian en su parte derecha restos de arquitecturas con dos figuras delante. A la izquierda un grupo de figuras que miran hacia arriba en donde se destaca un círculo luminoso. En la escena inferior se ve también una arquitectura amurallada, encima dos ángeles volando con una figurita, abajo a la derecha queda un personaje arrodillado y otro más abajo en actitud de bendecir.

En la pared Oeste que va a continuación, encontramos restos de una gran escena que ocupa toda la pared, enmarcada también por cuatrilóbulos y decoración geométrica, si bien esta escena está dividida horizontalmente en dos zonas. Se conservan las tres cuartas partes de la decoración la otra cuarta parte ha perdido por completo el enlucido quedando al descubierto el material constructivo. En la zona superior hay una sucesión de figuras sentadas en trono corrido, con nimbo, algunas con un libro abierto en sus rodillas. En la zona central destacan tres personajes. Uno de ellos el del centro está sentado totalmente frontal con un libro en sus rodillas con nimbo y al parecer con barba, puede ser la representación de Dios Padre. El personaje de la izquierda dentro de una mandorla puede ser la Virgen y el de la derecha Cristo también en el interior de una mandorla. Tanto encima de Cristo como de la Virgen hay unos angelitos volando. Los personajes laterales pueden ser figuras de santos o de apóstoles.

En la zona inferior de esta escena, hay una mul-

titud de figuras, todas ellas con nimbo y dirigiéndose hacia el centro, pueden ser la representación de los Santos.

La escena según Narbona (8) representa "el consistorio de la Santísima Trinidad, la Virgen nuestra Señora, San Juan Bautista y los doce apóstoles. Y en lo bajo todo lo que toma la pared a la parte derecha los bienaventurados y en la otra, muchos de aquellos que se cree, y debe creer que estan en el Infierno, los unos y los otros con sus nombres escritos con gran providencia porque los fieles que mirasen las pinturas y leyeren los nombres de los justos que gozan de eterna Gloria, incitados de Santa emulación, codiciosos del premio encaminen los pasos de sus acciones a merecerle. Y los que viendo en el Infierno grandes principes insignes hombres en letras y armas, que florecieron en el mundo, temen y desprecien todo lo temporal... Entre estas dos eternas mansiones, medio entre los extremos está pintado el sabio Rey Salomon, cuyo fin hace incierto la variedad de opiniones que en esto tuvieron los escritores".

Polo Benito (9), al igual que Post (10) y otros autores estan de acuerdo en que esta representación es la de los Justos y Condenados.

Parro dice " sus muros muy fuertes y gruesos, hoy blanqueados de buen yeso mate, pero antiguamente pintados al fresco representando el Juicio Final, con una inscripción que recordaba a los capellanes que a-



ficiaban aquí, la compostura y atención con que debían estar en los Divinos oficios." (11)

El mismo Parro sigue diciendo como se cubrieron estas pinturas estando perdida en la actualidad la inscripción y "otros letreros que allí había condenando la simonía"(12). La presencia de esta inscripción se explica ya que era el lugar en donde estaban los asientos y el coro desde donde los capellanes decían los oficios divinos.

El estado actual de esta pintura, a pesar de su deterioro permite ver perfectamente que se trata de la representación del Juicio Final.

La pared Norte que sigue a continuación, frente a la puerta se encuentra en peor estado, sólo quedan restos del encuadramiento de cuatrildibulos en la zona superior y de una escena en la que no se destaca mas que una arquitectura y una figura, todo lo demás está completamente perdido siendo imposible su identificación.

Según Narbona en esta pared se representaban la vida de San Antonio Abad " en la pared que está enfrente de la puerta y en la misma forma de repartimientos(de la cornisa abajo) está la vida de San Antonio Abad " (13)

Polo Benito (14) cree ver en esta zona escenas dedicadas a la vida de San Pablo, leyendo una inscripción : "Saule, Saule, cur me persequitur ". Post (15) de acuerdo con Polo Benito ve tambien escenas de San Pa-

blo. Probablemente sea lógico pensar en que lo representado fuera la vida de San Pablo puesto que el lado opuesto de la Capilla estaba dedicado a San Pedro, pero en la actualidad es imposible descifrar nada.

Por último la pared Este en donde se encontraba el altar mayor y que dá acceso a la sacristia, está al igual que la pared anterior, casi totalmente arruinada, se aprecia algo del encuadramiento y la escena de la Piedad sobre la puerta de entrada a la sacristia.

Narbona al hablar de los retablos que se colocaron en 1600 en la Capilla dice que en uno de ellos, " esta pintado la misma historia que estaba en la pared que está en levante, en cuadros bien repartidos, estan historiados la vida y los milagros de San Blas..."(16).

Parro no alude mas que al tema de la Piedad " sobre la puerta de la sacristia esta pintada la imagen de la Virgen con el cadaver de Jesús en los brazos"(17)

Post niega ver la Piedad, hablándonos de otras representaciones dice que no puede descifrar la de la pared Este sobre la puerta de la sacristia. "El común sujeto de la Piedad que se manifesto mas a sus ojos que a los mios," y sigue diciendo " todo lo que es visible para mi en esta pared es un Pantócrator en una mandorla entre un grupo de figuras y una escena de un martirio de un obispo.." (18)

Parece lógico pensar en que las escenas represen-

tadas fueran las de la vida de San Blas, por la descripción que de los retablos hace Narbona y dada la advocación de la Capilla. En la actualidad sólo es visible en parte la escena de la Piedad.

De lo expuesto anteriormente se deduce que los restos de esta parte inferior de la Capilla se encuentran en muy mal estado de conservación, haciéndose difícil su identificación así como el estudio estilístico y de su autor, del que me ocuparé más adelante al hablar de las pinturas mejor conservadas que decoran la zona superior de la Capilla.

LAS PINTURAS DE LA ZONA INFERIOR DE LA CAPILLAESTADO ACTUAL

## NOTAS.-

- (1).- POLO BENITO, J. en "Las Pinturas Murales de S. Blas". 1925, hace referencia al arquitecto que llevó a cabo las obras de restauración.
- (2).- NARBONA, E. "Hª de D. Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo" Toledo 1624. Lib, II.
- (3).- PARRO, S,R. Toledo en la mano. Toledo 1857. T. I.
- (4).- POST, CH,R. A History of Spanish Painting. 1930. vol, III. part, IV, pag 221-233.
- (5).- POST, CH,R. ob, cit.
- (6).- POLO BENITO, J. ob, cit.
- (7).- BOSQUE, A. de. Artistes Italiens en Espagne. Paris 1965.pag, 89-110.
- (8).- NARBONA, E. ob, cit.
- (9).- POLO BENITO, J. ob, cit.
- (10).- POST, CH,R. ob, cit.
- (11).- PARRO, S,R. ob, cit.
- (12).- PARRO, S,R. ob, cit.
- (13).- NARBONA, E. ob, cit.
- (14).- POLO BENITO, J. ob, cit.
- (15).- POST, CH,R. ob, cit.
- (16).- NARBONA, E. ob, cit.
- (17).- PARRO, S,R. ob, cit.
- (18).- POST, CH,R. ob, cit.

### LAS PINTURAS DE LA ZONA SUPERIOR DE LA CAPILLA

#### ESTADO ACTUAL

Las pinturas que cubren la zona superior de la Capilla se hallan en mucho mejor estado de conservación que las de la zona inferior, aunque también dejan ver en algunas partes la huella de la humedad.

Las cuatro paredes de la Capilla están totalmente recubiertas por pinturas. Las escenas están encuadradas por arcos apuntados con decoración reticulada de influencia italiana. Estas pinturas llegan hasta el mismo arranque de la bóveda, completamente pintada tanto en sus nervios y ménsulas como en los plementos con una decoración de estrellas doradas sobre fondo azul. Las escenas representadas en esta zona son catorce distribuidas bajo once arcos, en algunos casos hay representadas dos escenas superpuestas.

Marboma (1) en su descripción de la Capilla solo se refiere a las pinturas de la zona inferior. Polo Benito y siguiéndole otros autores, describen los temas de la zona superior.

Polo Benito alude a como en su tiempo fueron examinadas pacientemente estas composiciones por el Capitular de la Iglesia Primada de Toledo Señor Sevillano y " puede asegurarse que las composiciones tienden a representar gráficamente el símbolo apóstólico "(2). Sigue diciendo Polo Benito : "cada uno de los doce compartimen-

tos responde cabalmente a una frase del Credo, a un período geológico de nuestra fé, determinado y concreto ".(3)

El estado actual de estas pinturas no plantea problema alguno para su identificación. Siguiendo un orden desde la puerta de entrada a la Capilla, de izquierda a derecha vemos:

En el muro Oeste, la Transfiguración, San Lucas y San Juan y la Anunciación.

En el muro Norte, superpuestas las escenas del Prendimiento y Nacimiento, la Crucifixión, en una sola escena y el Entierro de Cristo y el Descenso al Limbo también en dos escenas superpuestas.

En el muro Este hay en primer lugar una escena encajada que correspondía a la de la Resurrección, a continuación una ventana, añadida, en la que podría haber habido otra escena y por último la Ascensión, en muy mal estado de conservación.

En el muro Sur, las escenas de Dios Padre y Cristo y el Juicio Final, superpuestas, Pentecostés y la Resurrección de la Carne en escenas separadas.

Como vemos la disposición de las escenas en cada muro es en tres arcos que cobijan una o dos escenas según los casos. Casi todas las escenas son perfectamente identificables. Sin embargo la escena del Descenso al Limbo que antes estaba algo borrada, actualmente se

ha perdido por completo a causa de la reciente caída de uno de los nervios de la bóveda, pues al proceder a su restauración, han encalado totalmente la escena. La escena siguiente a esta en el muro Este, esta también totalmente encalada. Está igualmente en muy mal estado la Ascensión, con el Cristo casi totalmente perdido y la zona inferior también muy deteriorada. En el muro Sur la escena de Dios Padre y Cristo tiene la escena izquierda bastante dañada y en el Juicio Final, el ángel de la izquierda está en mal estado.

Estas pinturas, como dice Polo Benito (4) representan los doce artículos del Credo. El ciclo iconográfico parece iniciarse en el muro Oeste con la Anunciación para acabar en este mismo muro con la Transfiguración, como representación de la Vida Eterna. Entre estos dos temas queda una escena con la representación de San Lucas y San Juan como Evangelistas, tema que no se pueda incluir en los artículos del Credo pero que se inserta perfectamente en este ciclo iconográfico al ser los Evangelistas testigos y narradores de los distintos hechos.

A continuación hago la descripción y estudio detallado de cada una de las escenas de esta zona superior de la Capilla:

LAS PINTURAS DE LA ZONA SUPERIOR DE LA CAPILLA

ESTADO ACTUAL

NOTAS.-

- (1).- MARSONA, E. " Hª de D. Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo ". Toledo 1624, Lib, II.
- (2).- POLO BENITO, J. "Las Pinturas Murales de S. Blas de la Catedral Primada de Toledo ". 1925
- (3).- POLO BENITO, J. ob, cit.
- (4).- POLO BENITO, - J. ob, cit.



### MONOGRAFIA DE DON PEDRO TENORIO

Eugenio Narbona es el primero en afirmar que Don Pedro Tenorio era natural de Toledo, frente a quienes defendían su procedencia portuguesa. Narbona aporta como prueba, un privilegio y carta que Don Pedro Tenorio pide al rey Enrique III, para poder hacer donación de unas casas, que fueron de sus padres a su Capilla - de San Blás: " en una aprobación que pide al rey D. Enrique III y en el privilegio y carta que libra para tan tear las casas que fueron de su padre, que dice haber sido en Toledo enfrente del Monasterio de la Santísima Trinidad de las cuales hacé donación a su capilla de San Blás, que en el claustro de la Santa Iglesia fun-dó para sepultura suya... " (1)

En este sentido sigue diciendo Narbona: " ... Que daron estas casas por bienes de doña Mayor López, mujer de Alonso Jofré Tenorio, hermano mayor del Arzobispo - D. Pedro... Este Alfonso Jofré Tenorio fué el Almirante de Castilla, alguazil mayor de Toledo en tiempos de D. Alfonso XI. " (2). Este texto viene a corroborar la procedencia toledana pues de no serlo así, su hermano no hubiera podido tener cargo público alguno. Más adelante se habla también de su hermana como fundadora del - Monasterio de la Sisla y de otros familiares (3).

Según las noticias aportadas por Narbona, el ar-

zobispo nace en 1328. La familia vino a Toledo, procedente de Galicia : " cuando el rey D. Alfonso trajo para su restauración y población a toledo, " mil Casas de Hidalgos de los mejores hogares de Castilla " (4). El miembro más antiguo de esta familia es un tal Ruy Perez Tenorio, cuyo hijo, Pedro Ruiz Tenorio, sirvió a Fernando III el Santo en la toma de Sevilla. Este tuvo un hijo, quien a su vez fué padre de D. Alonso Jofre Tenorio, almirante mayor de Castilla. Emparentado con estos se hallaba Don Juan Tenorio, a quien - otros llaman Diego Alfonso Tenorio, padre de Don Pedro.

Según Narbona, su padre fué Diego Alfonso Tenorio " no Juan Tenorio Cavallero de la Orden de Santiago como creen mal todos los historiadores " (5). Su madre se llamó Doña Juana Duc, natural de Talavera y de casa noble. Comenta también su aspecto físico: " Fué - alto y brioso, el color del rostro encendido y lleno - de barros, la nariz combada y no pequeña, los ojos grandes y vivos, voz recia y semblante venerable " (6).

Desde su juventud, Don Pedro Tenorio, mostró inclinación por las letras, realizando estudios de Gramática, Retórica y Filosofía. El rey Don Pedro, le nombró canónigo de Zamora y arcediano de Toro. Pero más tarde, privado del favor real, tanto él como sus hermanos tuvieron que huir. Don Pedro fué a Perusa y de allí, pasó a Roma " sin pretenderlo por su aprovechamiento le llevaron a Roma a leer leyes con estipendio público y grande " (7).

Al conocer la hegemonía de Don Enrique en - Castilla, decidieron volver, pero en un altercado - fueron apresados por el rey Don Pedro, quien mandó matar a sus hermanos, dejando libre a Don Pedro, requerido por el cardenal Guido de Bolonia, legado del Sumo Pontífice. Don Pedro, regresó a Avignon, siendo más tarde nombrado obispo de Coimbra por Gregorio XI, e interviniendo en las disputas surgidas entre España y Portugal, a raíz de la muerte de Don Pedro, yendo a Avignon para solucionar el conflicto.

Al morir D. Gómez Manrique, arzobispo de Toledo. Reunidos los electores se proponen dos nombres: Juan García Manrique, hijo del adelantado D. Garcí Fernández Manrique, hermano del arzobispo muerto, arzobispo de Sigüenza y Orense y antes canónigo de Toledo y arcediano de Talavera. El otro candidato fue D. Pedro Fernández Cabeza de Vaca, dean entonces de Toledo. Remitida la causa a Gregorio XI, para evitar conflictos, decidió elegir a Pedro Tenorio, obispo de Coimbra. Siendo nombrado Don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo el 13 de Enero de 1377 (8).

Don Pedro, fue muy bien recibido en Toledo. Siempre embebido en los asuntos de Castilla, sin embargo no descuidó sus deberes pastorales, rodeándose, de consejeros eclesiásticos, que le asesoraban. Uno de sus ministros fue D. Vicente Arias de Valboa, primer glosador de las Leyes del fuero real de Castilla, canónigo y ar-

cediano de Toledo y enterrado junto al arzobispo en la Capilla de San Blás. En 1379, en el sínodo de Alcalá, hizo una Constitución para la reforma del Clero (9).

Como hemos visto, intervino en los asuntos políticos de Castilla. Dirigió militarmente contra Portugal la batalla de Trancoso. Estuvo encargado también de la Guerra de Granada, que no llegó a declararse y durante la minoría de Juan I, desarrolló un papel importante.

Fué también gran protector de las artes y de la cultura. A él se deben muchas construcciones eclesásticas y civiles: Una de sus fundaciones más importantes fué la Capilla de San Blás en el Claustro de la Catedral de Toledo, fundada para su enterramiento y declarada heredera universal de sus bienes (10). A él se deben otras construcciones toledanas, como son el puente de San Martín, el Castillo de San Servando, construído por Alfonso VI, al que prolonga sus torres y algunas habitaciones. Bajo su mandato se realiza también el puente de Puente del Arzobispo, para facilitar el camino hacia Guadalupe; el Monasterio de Santa Catalina de Talavera de la Reina y varias fortalezas, como, los castillos de San Torcaz, Alarcón y la torre de Alcalá la Real; el castillo de la Guardia, que obtiene de Enrique III, en 1393, en el que hace dos fuertes torres y una muralla rodeando toda la villa, como defensa contra los moros.

Realiza también algunas otras construcciones de menor importancia. En el aspecto cultural no hemos de olvidar la construcción del local destinado a Biblioteca en el Claustro de la Catedral Toledana y sobre todo de una manera especial su aportación a la Biblioteca por medio de la cesión que hizo a esta de los libros que constituían su biblioteca particular, cesión que refleja en su testamento (11), sin olvidar la serie de disposiciones dictadas para el uso y organización de la Biblioteca, que ha permitido que algunos autores (12), le consideren un innovador en este sentido.

Hay que destacar su prudente actuación como cabeza de la iglesia de Castilla, durante el Cisma de Occidente, en la decisión por una u otra obediencia. El 4 de Noviembre de 1398, en Alcalá de Henares, dicta su Testamento, muriendo el 18 de Mayo de 1399, recibiendo sepultura en la Capilla de San Blas.

MONOGRAFIA DE DON PEDRO TENORIO

NOTAS.-

- (1).- NARBONA, E.: " Historia de D. Pedro Tenorio Arzobispo de Toledo ". Toledo 1624. Lib, II.
- (2).- NARBONA, E.: Ob, cit. Lib. I. Cap, I.
- (3).- NARBONA, E.: Ob, cit, Lib, I. Cap, I.
- (4).- NARBONA, E.: Ob, cit, Lib, I. Cap, I.
- (5).- NARBONA, E.: Ob, cit.
- (6).- NARBONA, E.: Ob, cit.
- (7).- NARBONA, E.: Ob, cit, Lib, I, cap, II.
- (8).- RIVERA RECIO, J, F.: Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media. Toledo 1969. PEREZ, J, B.: Apuntamientos para la Historia de Toledo y de señores Arzobispos. Ms, 27-27, Biblioteca Capitular de Toledo. ROMAN DE LA HIGUERA, J, P.: Historia Eclesiastica de Toledo... Ms, 8192. B.N.M. PARRERO, B.: Historia Episcopal y Real de España... 1606. SUAREZ FERNANDEZ, L.: Don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo (1375-1399). " Estudios dedicados a Menendez Pidal" IV, Madrid, 1953.
- (9).- B.N.M. Ms, 13.021, 39 V-94V.
- (10).- NARBONA, E.: Ob, cit, Testamento de D. Pedro Tenorio. Lib, II, fol, 120 V - 137.
- (11).- NARBONA, E.: Ob, cit. Lib, II.
- (12).- GONZALEZ RUIZ, R.: La Biblioteca Capitular de Toledo en el siglo XIV. " Toletum 6. Toledo 1973. pags, 50-54.

SAN LUCAS Y SAN JUAN

## DESCRIPCION.-

Este tema se encuentra en la zona superior de la Capilla. La escena está en el centro del muro del Oeste, está dispuesta en friso, en la parte superior del compartimento hay una ventana circular con una vidriera en la que se representa la Asunción de la Virgen. La Virgen entre nubes sobre la media luna rodeada por una mandorla de angeles y encima Dios Padre con la Bola del Mundo en sus manos.

La escena representa a los dos Evangelistas, San Lucas y San Juan sentados escribiendo el Evangelio, con sus símbolos el toro y el águila a sus pies.

Los dos apóstoles están sentados uno frente a otro con los escritorios encontrados puestos en diagonal dispuestos en un friso ocupando un rectángulo que está enmarcado por los lados por una decoración floral en cuya parte superior vemos dos figuras de medio cuerpo metidas en un cuatrifolio, decoración que aparece en el resto de la Capilla e incluso en el Sepulcro de Don Pedro. Por la parte superior el rectángulo está rematado por una especie de entablamento en donde hay una decoración pintada a base de arcos lobulados apoyados en mensulas. El personaje del cuatrifolio de la izquierda es un anciano con barba y corona y un cetro en la mano, tiene una arquitectura en forma de iglesia. El personaje de la derecha lleva mitra de obispo y un libro en su mano izquierda, con su mano derecha señala

a los evangelistas.

A la izquierda está St. Lucas, como una figura de anciano con gran barba en actitud de escribir el Evangelio, en una filacteria se ven caracteres góticos indescifrables.

A la derecha S. Juan ante una mesa en la que hay un libro en el que se leen en caracteres góticos " In principio erat Verbum ".

La escena no se desarrolla en un lugar determinado, los Evangelistas con sus escritorios están asentados en el suelo en el que vemos un dibujo a base de rombos, pero en segundo plano, el fondo es totalmente oscuro, negro con lo que no se sabe donde realmente se está desarrollando la acción. La perspectiva del suelo no está bien hecha y se va para arriba. Los Evangelistas cubren casi por completo todo el espacio libre. Es interesante el estudio del mobiliario que se reduce a los escritorios, estos parecen constar de tres piezas : el sillón, la mesa en donde escriben y otro cuerpo puesto entre el sillón y la mesa a modo de armario o biblioteca.

S. Lucas está en una especie de mesa, que deja al descubierto las piernas, donde vemos un atril incorporado a la mesa en donde está escribiendo el Sto., está puesto en diagonal y la perspectiva no está conseguida ya que al hacer la parte frontal de la mesa lo que hace es representar la parte inferior, es decir que nos da una visión frontal de la parte inferior.



Encima de la mesa hay una serie de objetos, a la derecha hay un cuerno que sirve de tintero, encima del atril pero en el aire pues no ha sabido hacerlo en perspectiva aparece un reloj de arena sobre una bandeja que presenta de frente, por el mismo defecto, junto a la mesa está el otro cuerpo en el que se ven libros, un cofre en la parte superior y una serie de puertas pequeñas en cuyo interior se ven algunos objetos aunque sin claridad.

El escritorio de S. Juan es más complicado, dispuesto también en diagonal, aunque el sillón está de frente. La mesa sobre la que se apoya S. Juan es un paralelepípedo con dos cuerpos, el inferior está cerrado y con una decoración a base de ménsulas, delante tiene un armario abierto con un arco como trilobulado que deja ver un cacharro de barro, el segundo cuerpo, está abierto, consta de dos superficies en las que hay diversos objetos, en la parte de abajo vemos unas tijeras, un cuchillo, unas plumas, tres libros, unas gafas y el tintero, Todos estos objetos parecen estar en el aire. En la parte superior vemos el atril donde está colocado el libro, una especie de cofre semiabierto, las plumas, un tintero, un cuchillo y un objeto que no se aprecia lo que representa. En el otro cuerpo adosado al escritorio vemos un cajón lleno de objetos, un farol colgado, libros y un atril visto también en diagonal.

En cuanto al estudio de los personajes, S. Lucas es un hombre mayor con melena y barba, lleva túnica. El mismo modelo de hombre se repite en el S. José de la Natividad y lleva el mismo tipo de melena con raya en

medio que Cristo. El Nimbo a base de una decoración de triángulos recuerda el de la Virgen de la Asunción, en sus manos tiene dos plumas con las que está escribiendo.

S. Juan sin escribir con la mano en la barbilla como meditando, es un hombre anciano con melena, entran-tes en la frente y una especie de moño en el centro, a-  
poya su mano izquierda en el libro cruzando los dedos, mientras que la otra le sirve para apoyar su cabeza. La túnica es del mismo tipo que la de S. Lucas, el nimbo lleva una decoración a base de punteado. El mismo mode-  
lo de hombre se ve también en un apóstol de la Ascensión.

Tanto en S. Lucas como en S. Juan se ve el tipo de figura giottesca en la que se valora el volumen jun-  
to con la composición general que responde también al Trecento, en donde hay una gran valoración de la figura humana.

Los símbolos de los Evangelistas están perfecta-  
mente representados, el toro está recostado mirando al águila que está frente a él.

SAN LUCAS Y SAN JUAN

## PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla en un fondo neutro sin referencia espacial, arquitectónica o de paisaje. La única referencia arquitectónica que tenemos es el suelo y los pupitres en los - que están sentados los evangelistas.

Hay una búsqueda de espacio en los distintos planos de profundidad que vienen dados por el escalonamiento de las figuras simétricas en torno a un eje central (X-Y). En un primer plano, el toro y el águila (A-A') los dos animales que sustituyen los símbolos de los Evangelistas. En segundo plano San Lucas y San Juan perfectamente simétricos (B-B') junto con sus pupitres. En último plano el fondo monocromo..

Un elemento importante en la perspectiva de esta escena es el suelo con una decoración a base de rombos, que prolongando sus líneas de fuga dan distintos puntos de vista (C-C'-C'')

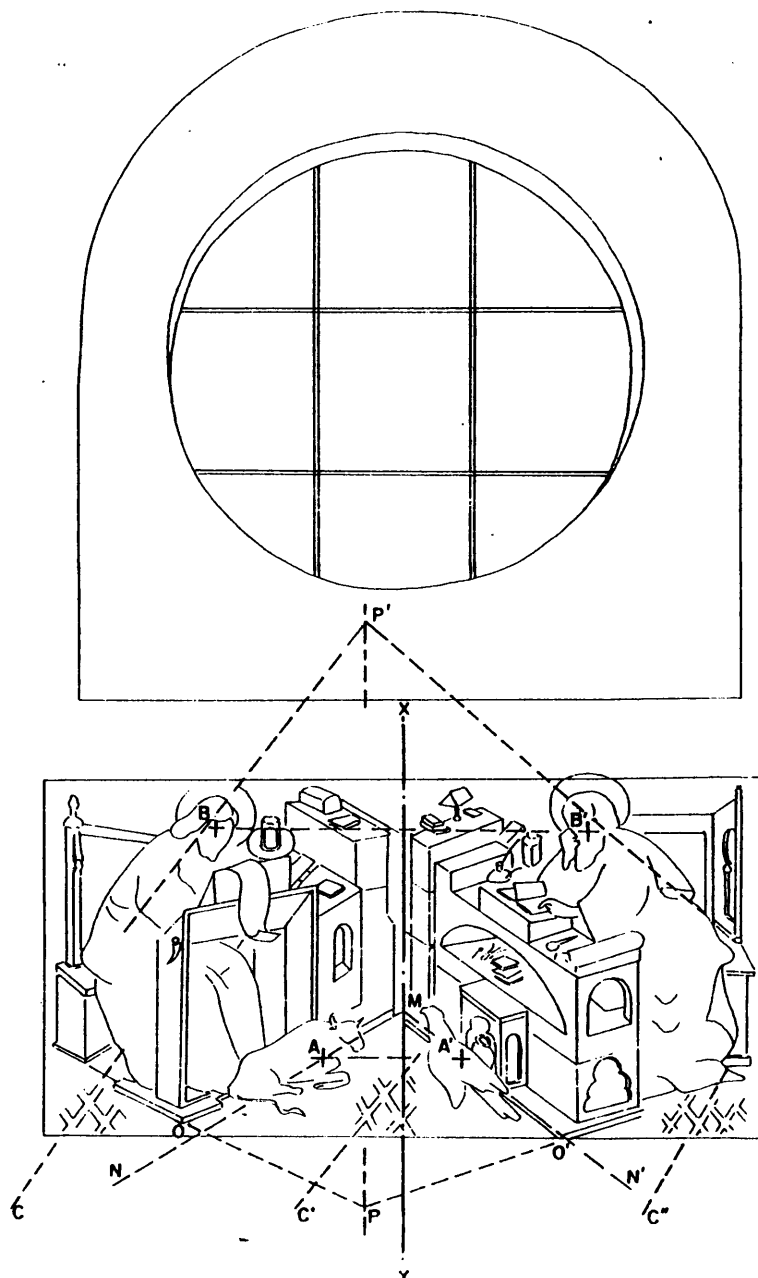
La disposición de los pupitres en diagonal nos dan dos líneas de fuga que van a confluir en un punto de fuga en el eje simétrico de la composición (X-Y), en el punto (M) al fondo de esta formando una "V" (N-N'). Al mismo tiempo los pupitres nos marcan otras dos diagonales (O-O') en primer plano que vienen a confluir hacia el espectador fuera del cuadro, en el punto "P", son las formadas por la prolongación de los pupitres.

La posición de las figuras es también un elemento que ayuda a la búsqueda del espacio. Prolongando las líneas formadas por el cuerpo y las cabezas de los Evangelistas confluyen

en un punto de fuga en la zona superior y hacia el espectador, ya que las cabezas están más adelantadas que el resto del cuerpo. Este punto que se proyecta al fondo de la composición en el punto (P') es contrapuesto al punto (P) en primer término y paralelo y casi simétrico al punto (M) de la perspectiva de los pupitres.

Con todo esto vemos que hay una adecuación perfecta entre el espacio conseguido por las arquitecturas, en este caso los pupitres de los Evangelistas y las figuras que intervienen en la escena.

## SAN LUCAS Y SAN JUAN



### SAN LUCAS Y SAN JUAN

#### COMPOSICION.-

La escena esta compuesta simétricamente en torno a un eje de simetría (X-Y) que divide la composición en dos rectángulos. En cada uno de ellos a un lado y a otro y organizados simétricamente en planos de profundidad estan el toro y San Lucas a la izquierda, el aguila y San Juan a la derecha, y los pupitres en que se apoyan los Evangelistas.

La escena esta compuesta en el plano con un predominio de verticales y oblicuas respecto al eje de simetría. Las verticales formadas por las líneas de los pupitres, y las oblicuas por los pupitres, los animales y los Evangelistas.

En el espacio:

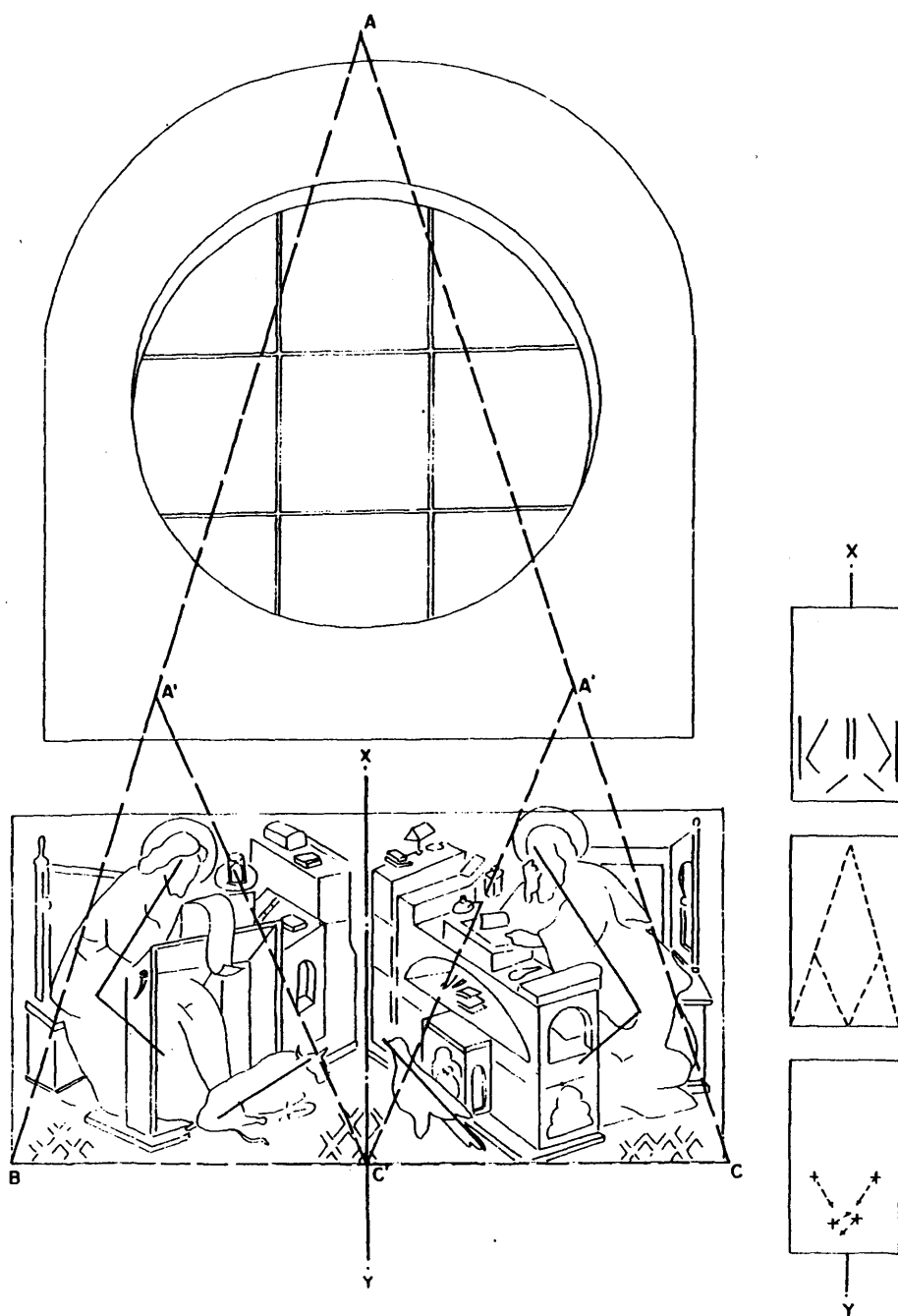
Toda la composición se puede inscribir en una gran pirámide (A-B-C), cuyo vertice estaría fuera de la composición en su parte superior. Por otra parte cada uno de los Evangelistas se pueden inscribir en un triángulo en el espacio, en una pirámide (A'-B-C')(A'-C'-C) cuyo vértice superior esta en cada una de las cabezas, quedando incluidas dentro de la gran pirámide (A-B-C).

Es una composición cerrada y simétrica pero cada uno de sus lados conserva una independencia y forman dos escenas que pueden considerarse perfectamente independientes una de otra.

Podemos establecer una separación entre los dos Evangelistas en sus actitudes. No hay ninguna conexión entre San Lu-

cas y San Juan. San Lucas con la mirada baja escribiendo en el escritorio y San Juan apoyado tambien en el escritorio con la mirada abstraída, meditando pero sin establecer ninguna relación entre ellos. Quizá la única relación que podemos ver esta en los animales que afrontados con sus actitudes parecen mirarse el uno al otro estableciendo así un nexo entre los dos partes derecha e izquierda de la composición.

## SAN LUCAS Y SAN JUAN





SAN LUCAS Y SAN JUAN

## ICONOGRAFIA.-

La escena representa los dos Evangelistas San Lucas y San Juan, en el interior de una habitación imaginaria en la que sólo vemos el suelo, quedando un fondo neutro, monocromo. Se representa a los dos Evangelistas sentados en sus escritorios escribiendo el Evangelio, con sus atributos el toro y el aguila.

Los dos Evangelistas estan situados perfectamente simétricos, cada uno con su atributo y en una actitud semejante. Los dos personajes aparecen vestidos tambien con una misma indumentaria, la túnica y el palio característica de los Apóstoles. Los dos llevan nimbo con una decoración distinta de punteado.

A la izquierda de la composición se encuentra San Lucas, uno de los apóstoles que no pertenece a los doce, está representado aquí bajo uno de sus tres aspectos: el de Evangelista. (1)

San Lucas sentado en su escritorio tiene a los pies el toro como atributo. Los escritores eclesiásticos han aplicado a los Evangelistas una serie de atributos, según la vision que describe San Juan en el Apocalipsis: " ...delante del trono se extendia un mar de vidrio parecido al cristal y rodeando el trono, cuatro seres vivientes llenos de ojos por delante y por detrás. Y el ser viviente primero era semejante al leon; y el segundo ser

viviente, semejante al novillo; y el tercer ser viviente tenía el semblante como de hombre; y el cuarto ser viviente, semejante a un aguila volando. Y los cuatro seres vivientes, cada uno de los cuales tenía seis alas, en torno y por dentro están llenos de ojos y no descansan día y noche diciendo: Santo, Santo, Santo es el Señor.."(2)

En realidad estos animales se distribuyen entre los cuatro Evangelistas teniendo en cuenta el comienzo de sus Evangelios. San Lucas pues, está simbolizado por el toro porque su Evangelio comienza por el sacrificio de Zacarias. Por otra parte esto coincide con la idea de que el toro para los antiguos un animal de sacrificio y que San Lucas insiste particularmente sobre el sacerdocio de el Salvador. (3)

La iconografía seguida aquí se aparta de la Visión del Apocalipsis y de Ezequiel, en donde los animales aparecían alados.

A la representación tradicional de San Lucas en su escritorio con el atributo del toro, hay que añadir también una serie de elementos que entran dentro del gusto por la narrativa característico de la Pintura Gótica inspirándose a su vez en el Arte Bizantino. Encontramos ejemplos semejantes ya desde el siglo X en la representación de San Marcos y San Lucas de la primera mitad del siglo X en el Monte Athos, en el Monasterio de Stavronikita, en un Evangelionario. Lo vemos también en el San Lucas de Un Nuevo Testamento de 1269 de la Biblioteca Nacional de París. En el último cuarto del siglo XIII se

ve una representación semejante en un Evangelario de la Biblioteca Nacional de París. De esta misma época es interesante la escena de San Lucas y San Marcos de un Evangelario de 1285 del British Museum, con una disposición de mesa vista en perspectiva inversa muy semejante a la que vemos en San Blas con una serie de instrumentos distribuidos encima. Por último ejemplos en la misma línea de la primera mitad del siglo XIV los tenemos de Un Nuevo Testamento de la Biblioteca Nacional de Viena, o en los Evangelistas San Lucas y San Marcos en las pechinas de la Iglesia de los Santos Apóstoles de Salónica. (4)

En esta escena San Lucas aparece sentado en un escritorio completamente giottesco. El artista da al mismo tiempo dos visiones de dicho escritorio, una frontal y otra lateral, con la disposición del escritorio en diagonal. Sobre el escritorio se encuentran toda una serie de objetos como son: libros, un cofre, un reloj de arena colocado prácticamente en el aire y en perspectiva abatida, un cuerno adosado a un lado del escritorio que sirve de tintero y por último la pluma que tiene en sus manos San Lucas con la que escribe en una filacteria. El hecho de que San Lucas aparezca con filacteria y no con libro, no es muy común, quizá en este caso se haya hecho por contraponerlo a San Juan que tiene el libro y quizá también aludiendo a que el Evangelio de San Lucas está escrito en griego.

En el lado opuesto a San Lucas, a la derecha de la escena, se encuentra San Juan sentado también ante su escritorio con el águila a sus pies.

### III

Siguiendo la iconografía bizantina San Juan está representado como un anciano calvo y con barba blanca, representación que se basa en un pasaje de San Juan en donde Jesús al conferir el primado a Pedro le dice refiriéndose a San Juan " Si quisiere yo que este quede hasta que yo vuelva ¿ a ti que?... ", (5) de ahí la creencia de que San Juan viviría mucho tiempo e incluso escaparía a la muerte.

El escritorio está puesto en la misma posición que el de San Lucas, dando el artista una visión frontal y lateral al mismo tiempo, con una serie de objetos también amontonados encima: un atril, tinteros, libros, lentes, tijeras etc.. San Juan a diferencia de San Lucas tiene un libro delante de él en lugar de una filacteria. San Lucas escribía, San Juan está con la cabeza apoyada sobre su mano derecha y con la mirada perdida, en actitud pensativa mientras que la pluma sola parece escribir sobre el libro sin que sea dirigida por mano alguna, indicando de esta manera la inspiración divina.



SAN LUCAS Y SAN JUAN

## NOTAS.-

- (1).- Judío helenizado nacido en Antioquia. Se convirtió en el discípulo favorito de San Pablo y le acompañó en sus peregrinaciones en Grecia y en Italia. En Roma asistió a los martirios de San Pedro y San Pablo y después continuó predicando el Evangelio en Egipto y en Grecia. Fué crucificado en Patrás con San Andrés. Según otra tradición murió en Damasco. Se le ha considerado como médico, pintor y Evangelista.
- (2).- APOCALIPSIS: 4, 6-9. Podemos encontrar también el origen literario de los cuatro Evangelistas en el Antiguo Testamento: en los querubines y ruedas de EZEQUIEL, 1, 4-8. y en los serafines de ISAÍAS: 6, 2-6.
- (3).- Siguiendo otra antigua tradición el buey corresponde a la primera letra del alfabeto hebreo: " aleph " que se había aplicado a San Lucas porque declara que Jesús es el comienzo y el fin. REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien. T. III. Iconographie des Saints. Pág. 220.
- (4).- LAZAREV, V.: Storia della pittura bizantina. Torino 1967. figs: 114, 115, 395, 396, 557, 558.
- (5).- JUAN, 21, 22.

ANUNCIACION

## DESCRIPCION.-

La Anunciación se encuentra en el ángulo noroeste de la Capilla, a la derecha de los Evangelistas.

La escena está dividida en dos cuerpos, en la parte superior, el Padre Eterno y en la inferior el tema propiamente de la Anunciación.

La parte superior de la escena está enmarcada en un arco de medio punto, en cuyo intradós hay una decoración a base de arcos lobulados. Sobre una arquitectura de tipo gótico rematada por una barandilla simulando una terraza con un entablamento debajo con decoración calada a base de cuatrifolios, aparece sobre unas nubes la figura de Dios Padre de medio cuerpo, bendiciendo con su mano derecha, en la izquierda sostiene un libro abierto. Está rodeado por una doble mandorla en la que se ven una serie de serafines.

Dios Padre es una figura de anciano con barba y melena, sobre la frente le caen dos mechones del mismo tipo que se ve en la figura del evangelista S. Juan. Tiene nimbo, va vestido con una túnica y encima un manto en el que se aprecia el mismo dibujo que vemos en el manto de la Virgen. La forma de las nubes sobre las que aparece la figura de Dios Padre, se repite en la Transfiguración.

La escena de la Anunciación se desarrolla en un interior gótico en donde una columna central divide la

estancia y de la que parten dos arcos de medio punto y sirve de eje de simetría.

La habitación tiene un suelo de mosaico de distintos colores a base de octogonos y rombos, el suelo por defecto de perspectiva se va para arriba. El interior está dividido en varias estancias que se van escalonando en profundidad, en las dos primeras hay una cubierta de madera con artesonado y en el friso una decoración a base de caracteres árabes, en las estancias siguientes la cubierta es a base de bóvedas en las que hay dibujadas estrellas. Al fondo, en último plano aparece una puerta adintelada en la que cuelga una cortina que repite el dibujo del manto de Dios Padre y de la Virgen. Tras esta cortina se deja ver el interior de la alcoba con la cama y un arca, los dos puestos como en vertical al no saber hacer la perspectiva, delante de la cortina hay una mesa baja en la que se ve un atril con un libro y otro libro cerrado encima de la mesa con la estrella de Judá dibujada, haciendo alusión a que la Virgen estaba leyendo los libros sagrados en el momento de la Anunciación.

El Angel siguiendo la iconografía tradicional aparece arrodillado ante la Virgen con las manos cruzadas ante el pecho. La indumentaria que lleva es la que suele aparecer en casi todas las Anunciaciones, lleva capa pluvial en la que se vé un dibujo hecho con gran cuidado y estola de diacono, cuyos extremos se levantan por el viento que hace el Angel a su llegada, esta estola por el reverso tiene el mismo motivo de decoración que el manto de la Virgen, de Dios Padre y de la corti-

na. el Angel tiene melena recogida por una diadema en la que hay incrustadas piedras y en el centro una pluma, el Angel tiene alas de águila siguiendo la tradición. El nimbo tiene una decoración distinta al de la Virgen.

La figura del Angel está totalmente inspirada en modelos giottescos. A la derecha del Angel en segundo plano, la Virgen entre sentada y arrodillada, su mano izquierda puesta sobre un libro abierto que tiene sobre sus rodillas y la derecha la levanta en actitud de asombro. La Virgen es joven con el pelo suelto cubriéndose con un velo transparente que deja ver la frente y el pelo, tiene también nimbo. Va vestida con una túnica entallada con el talle alto y encima un manto con el reverso de piel que la cubre dejando ver el vestido debajo, el manto cae sobre sus piernas creando una serie de pliegues con lo que se da movimiento y elegancia, el dibujo del manto es el mismo que hemos visto en la cortina, en la estola del Angel y en la túnica de Dios Padre. El dibujo de la túnica es del mismo tipo del manto aunque en mal estado de conservación.

La Virgen en su indumentaria sigue los modelos de finales del XIV y primer tercio del XV, que consiste en una saya ajustada al cuerpo con talle alto y luego un manto forrado, que en un principio es de algodón y más tarde será de piel, en este caso parece piel.

El nimbo de la Virgen tiene sobre él la paloma del Espíritu Santo que es una de las figuras más importantes de las Anunciaciones ya que sirve de enlace en -



bre la escena inferior y Dios Padre que se encuentra en la parte superior.

ANUNCIACION

## PERSPECTIVA.-

La escena con dos puntos de atención se puede dividir en dos zonas. La inferior perfectamente encuadrada en un escenario arquitectónico en donde se encuentran la Virgen y el angel y la superior que viene a ser las tres cuartas partes de toda la composición en donde está Dios Padre entre nubes.

En conjunto toda la escena esta concebida con un gran sentido espacial, el artista ha ido escalonando las figuras formando así los distintos planos de profundidad.

En primer término la columna que coincide con el eje simétrico de la composición (X-Y), inmediatamente detrás, el angel (A) ocupando el angulo inferior izquierdo. En un tercer plano en el angulo opuesto la Virgen (A'), detras de la Virgen la paloma del Espíritu Santo (B) y sucesivamente en quinto y último plano se van escalonando estancias en donde esta el escritorio de la Virgen, un cofre y una cortinilla y en último término la cama. Este escalonamiento es en cuanto a la zona inferior ya que en la parte superior en Dios Padre (B') se puede establecer aun un sexto plano escalonado en altura y en profundidad.

El espacio en esta escena esta fundamentalmente creado por el escenario arquitectonico, en donde podemos ver diversos elementos que crean espacio: las líneas de frente que se suceden (L) en profundidad, el suelo que es un elemento basico en todas las arquitecturas para conseguir la perspectiva. En esta escena está formado por una serie de baldosas con decoración geométrica a base de octogonos y rombos de distintos colores formando una línea de fuga que confluye en el fondo de la habitación en el punto (C) pero no esta

perfectamente conseguida la perspectiva y el segundo plano del suelo va hacia la zona superior de la composición a unirse con el techo que tampoco esta bien hecho.

Otro elemento arquitectónico que nos puede servir de referencia espacial seran las molduras de la pared las impostas de la habitación que corren hacia el fondo por detrás de la Virgen (C-C'') este es otro elemento en donde se ve un intento de perspectiva pero no bien conseguida que contribuye a que el techo de la habitación tenga tambien errores en su concepción espacial.

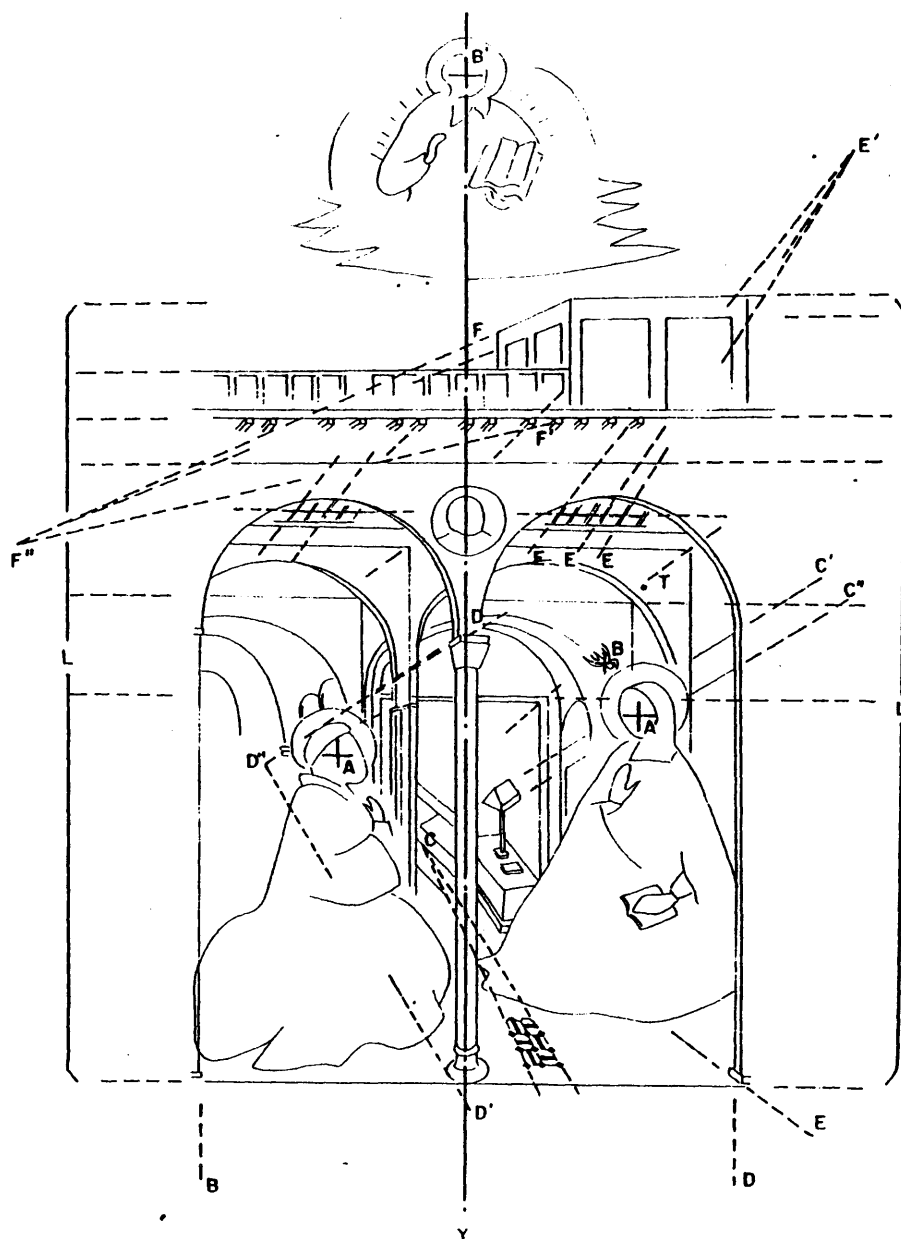
Dentro de una misma estancia hay distintas perspectivas con distintos puntos de vista tanto en el lado de la derecha donde se encuentra la Virgen como en la zona izquierda en donde esta el angel. Los dos lados se presentan como dos habitaciones casi simétricas en donde se va creando la sensación de profundidad por la sucesión de arcos y de bóvedas hacia el fondo de la composición. La columna del primer término con la del segundo, nos dá tambien otras líneas de fuga (D-D') que coinciden en el punto (D'') a la izquierda de la composición.

Otro elemento seria el techo formado por dos fragmentos de artesonado uno a cada lado, los casetones de los artesonados forman líneas (E) que prolongandose confluyen en la zona superior en el punto (E') formando así un techo que en su primer término se levanta hacia arriba convergiendo con el suelo que sube tambien.

Queda por analizar la zona superior en donde esta Dios Padre entre nubes y en donde la única referencia arquitectónica es la construcción que simboliza el cielo o que tambien pudiera ser la terraza de la casa en donde se produce la Anunciación. Esta construcción con una especie de templete con ventanas con tracería

prolongando este templete hacia la izquierda tenemos dos líneas de fuga ( $F-F'$ ), imaginarias en su base, que confluyen en un punto ( $F''$ ), a la izquierda del - cuadro.

## ANUNCIACION



ANUNCIACION

## COMPOSICION.-

La escena compuesta con una gran simetría en torno al eje geométrico de la composición (X-Y) eje que viene a coincidir con la columna del primer plano pasando por la figura de Dios Padre en la zona superior y quedando a la izquierda de la composición el ángel y a la derecha la Virgen. La escena esta separada en dos zonas claramente diferenciadas, la inferior que forma un cuadrado casi un rectángulo en donde estan la Virgen y el ángel y la superior incluida dentro de un arco o un triángulo con la figura de Dios Padre.

La escena esta compuesta en el plano a base de verticales y horizontales, las primeras vienen dadas por las columnas que encuadran la escena y la que separa el interior de la habitación, contrapuestas a las horizontales de los artesonados. Verticales dentro de la composición son tambien la Virgen, el ángel y Dios Padre, incluso podemos hablar de líneas curvas formadas por los arcos de las distintas estancias.

En el espacio toda la composición se puede inscribir en un gran triángulo (A-B-C) formado por la Virgen, el ángel y Dios Padre. Analizando individualmente cada una de las figuras se ve como forman tres pirámides en el espacio (A'-B'-C')

En cuanto a la posición de las tres figuras nos dan un escalonamiento en profundidad formando un zig-zag en el espacio, una V (D-E-F), constituido por una diagonal en profundidad desde el ángel a la Virgen (D-E) y otra diagonal en altura de la Virgen a Dios Padre (E-F).

Otro aspecto a analizar es el de las actitudes y miradas:

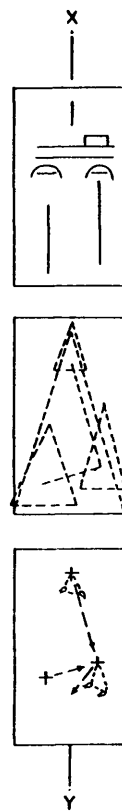
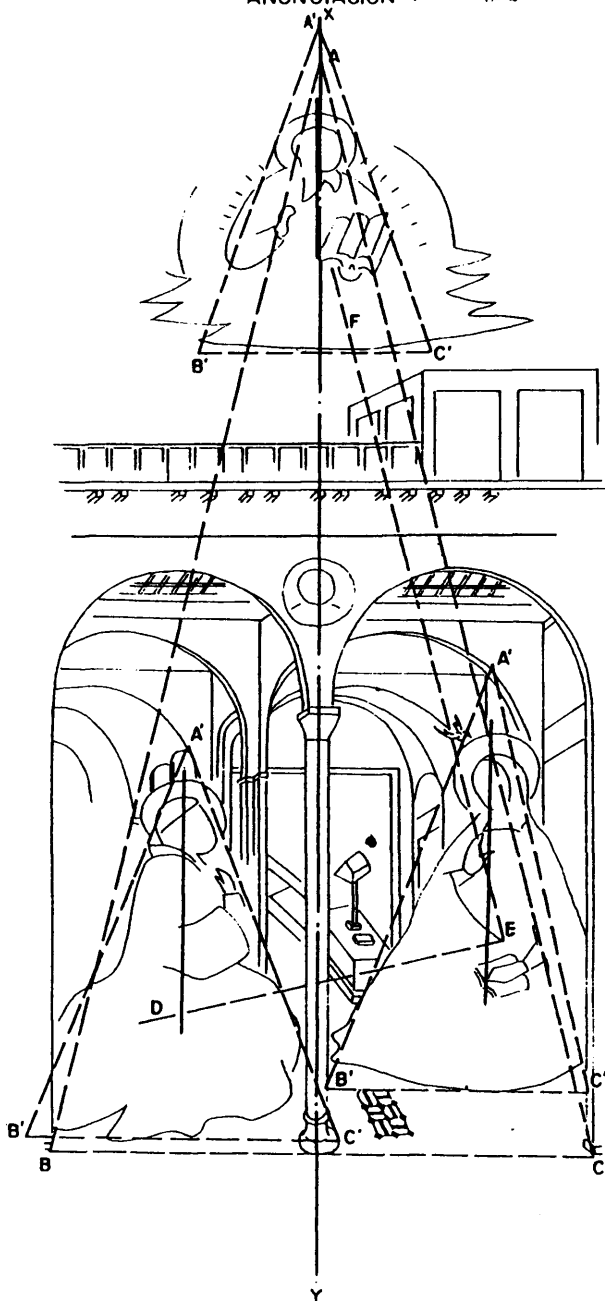
el angel replegado sobre si mismo con su mirada nos lleva a la Virgen de la misma manera que Dios Padre mirando hacia abajo concentra su atención en la figura de la Virgen. Asi pues la Virgen con la mirada baja en señal de acatamiento se convierte en el centro de atención de la escena y sirve además de union entre la zona de abajo y la superior respondiendo así a la simbologia de Virgen mediadora.

El artista demuestra un gran cuidado en la forma de hacer los ojos y como hemos visto unaintención en sus miradas. Otro elemento muy cuidado es el de las manos, muy expresivas, el angel las tiene cruzadas ante el pecho como símbolo de respeto, la Virgen apoya su mano izquierda en el libro y levanta la derecha como simbolo de sorpresa pero al mismo tiempo esta mano nos lleva a la Paloma que hay sobre su cabeza y de esta manera es un elemento que nos une con Dios Padre que sujeta el libro con la mano izquierda y bendice con la derecha. La posición de las manos tanto de Dios Padre como de la Virgen es muy semejante, estan dispuestas de manera que forman un triángulo con el vertice superior en las cabezas, repiten un mismo ritmo.

Con las miradas y actitudes se rompe con la simetría que aparentemente existe volcando la atención en la zona de la derecha un poco en contra de la perspectiva de la escena cuyas líneas generalmente van a la izquierda dando así una sensación de equilibrio y serenidad a toda la composición.

ANUNCIACION .

123





ANUNCIACION

## ICONOGRAFIA.-

La escena se desarrolla en dos zonas, en la parte inferior el tema propiamente dicho de la Anunciación con el Angel y la Virgen en un interior gótico y en la parte superior el Padre Eterno.

La Anunciación ha sido uno de los temas más representados a lo largo de la Historia del Arte. Sin embargo los datos que tenemos sobre ella se reducen a los que aporta San Lucas en su Evangelio: " En el sexto mes fué enviado el Angel Gabriel de parte de Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una doncella desposada con un varon llamado José, de la familia de David y el nombre de la doncella era Maria... " (1).

Son importantes tambien los relatos Apócrifos que nos dan noticias de Maria (2). En el Protoevangelio de Santiago se lee: " En estos dias fué enviado por Dios el Angel Gabriel para contarla que elle concebiria al Señor. Habiendo entrado llenó la habitación de luz y dijo: Yo te saludo Virgen del Señor... tú eres bendita por encima de todos los nacidos hasta el momento (3). Los Apócrifos enriquecen el tema introduciendo dos Anunciaciones distintas (4).

El angel está representado como un joven con el pelo recogido por una diadema con piedras siguiendo la tradición bizantina heredada por los artistas italianos.

Tiene nimbo , alas de pájaro y va vestido con una túnica a manera de dalmática bordada en oro con estola. Está arrodillado frente a la Virgen cruzando las manos ante el pecho.

El gesto del angel arrodillado se debe a la inspiración del Pseudo-Buena Ventura que fué el primero que imaginó al angel arrodillado transmitiendo el mensaje a la Virgen (5). De esta representación se ha dicho que era creación del arte italiano, lo vemos en la Capilla Scrovegni de Giotto por lo tanto es natural encontrarlo aquí, pero en realidad hay ejemplos de este tipo mucho antes incluso a partir del siglo XII. Se ha querido explicar esta actitud del angel también por la representación de los Misterios <sup>(6)</sup> aunque quizá como dice Réau (7) haya que buscarla en las costumbres cortesanas en que los caballeros se arrodillan ante su dama.

En la representación del angel el artista sigue la iconografía tradicional en este momento representándole no en pleno vuelo sino en el mismo instante de posarse en el suelo, tanto la dalmática como la estola están todavía en movimiento. El angel no lleva ningún atributo en sus manos, las cruza ante el pecho siguiendo la iconografía del siglo XV.

La Virgen situada en el ángulo derecho frente al angel, en su indumentaria sigue los modelos de finales del siglo XIV y primer tercio del XV que consisten en una saya ajustada al cuerpo con talle alto y manto forrado con piel (8).

La Virgen como aparece tradicionalmente en esta escena es una mujer joven, rubia con el pelo recogido y cubierto por una tela transparente. Está sentada sobre sus rodillas apoyando su mano izquierda sobre un libro abierto levanta la derecha en señal de asombro. La presencia del libro alude a que la Virgen en el momento de la Anunciación se encontraba leyendo, costumbre común en las Anunciaci<sup>o</sup>nes Occidentales. La Virgen medita sobre la Biblia acerca de la profecía de Isaías: "Ecce Virgo concipiet" <sup>(7,14)</sup> que la prepara sobre lo que va a suceder. El libro está abierto sobre sus rodillas, iconografía que aparece también en el arte italiano en los frescos de Giotto.

En lo que se refiere a la actitud de la Virgen ante el mensaje del ángel parece con los datos evangélicos al margen de las alusiones a su acatamiento. El artista se aparta de la iconografía Bizantina en la que la Virgen aparecía de pie o sentada. En este caso se ha seguido el relato del Pseudo-Buenaventura: "Ella se arrodilló llena de una profunda devoción, junto las manos y dijo: he aquí la esclava del Señor" (9).

Sobre el nimbo de la Virgen destaca la Paloma del Espíritu Santo enviada por Dios convirtiéndose en uno de los actores de la escena y sirviendo en este caso de enlace entre la zona inferior y la superior.

El escenario en que se desarrolla la escena es el interior de una casa con varias estancias. En primer término los dos personajes la Virgen y el ángel y

al fondo tras una cortina se destacan una cama y un cofre dentro del gusto narrativo del momento. El artista como es natural en las Anunciaciones se aparta de los relatos evangélicos. Según San Lucas y los Apócrifos la escena tuvo lugar en la casa de Nazaret que habitaban San José y la Virgen. En esta casa se mantiene en parte esta fuente de inspiración y la Anunciación tiene lugar en el interior de una casa también, pero se ha producido un anacronismo y esta no es la casa humilde habitada por la Virgen según las Escrituras sino que se ha convertido en un interior lujoso con suelo de mosaico, ricos cortinajes y artesanadas ( de cierto carácter castellano ) sin embargo el artista deja ver también por medio de un corte que le permite estudiar la perspectiva la parte superior de la casa con una terraza y un templete de tipo italiano.

Por último en la zona superior está la figura de Dios Padre, anciano, con barba melena y dos mechones en la frente, vestido con túnica y manto y rodeado por una doble mandorla con querubines sobre las nubes. Dios Padre lleva un libro abierto haciendo alusión a las Sagradas Escrituras y con su mano derecha bendice. Este es el tipo de representación que se da a partir del siglo XV.

ANUNCIACION

## NOTAS.-

- (1).- LUCAS: 1, 26-38.
- (2).- PROTOEVANGELIO DE SANTIAGO. EVANGELIO DE LA NATIVIDAD DE LA VIRGEN. LIBRO DEL ANUNCIO DE LA INFANCIA. Popularizados en Occidente por V. de Beauvais en el Speculum Historiae y por J. de Vorágine en la Leyenda Dorada.
- (3).- PROTOEVANGELIO DE SANTIAGO: cap, XI.
- (4).- En el Evangelio Armenio de la Infancia de Cristo cap, V y en el Pseudo-Matco. La Virgen fué saludada primero por un angel invisible en el momento en que ella salia para traer agua de la fuente.
- (5).- PSEUDO-BUENAVENTURA: Meditaciones. cap. IV.
- (6).- COHEN, G.: Histoire de la mise en scène dans le théâtre Religieux français du Moyen Age. 1906. pág: 104. Piensa que la relación con los Misterios quizá se explica por una fuente común en los manuscritos. Según las conclusiones de E. MALLÉ: L'Art Religieux du XII siècle en France. Paris 1946, esta tesis no se puede defender mas que para los siglos XIV y XV.
- (7).- REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien. T.II Nouveau Testament. Paris 1907. pág: 180.
- (8).- BERNIS, G.: Indumentaria medieval española. Artes y Artistas. C.S.I.C. Instituto Diego Velazquez. 1956.
- (9).- PSEUDO-BUENAVENTURA: Meditaciones cap, IV. REAU, L. G. cit. pág, 180, apunta que esta iconografía se ve también en los frescos de Giotto en Padua y por lo tanto el Pseudo- Buenaventura no hace sino repetir algo que estaba ya codificado.

### NATIVIDAD

#### DESCRIPCION.-

Este tema ocupa la zona superior del tercer compartimento que se encuentra en la pared norte. La escena como todas está enmarcada por un arco apuntado en cuyo intradós se repite la decoración a base de arcos lobulados y la escena se separa de la inferior que representa el Prendimiento de Cristo, por un friso imitando mosaico.

La escena se desarrolla al aire libre, es nocturna. En último plano una roca de tipo giottesco que quiere significar la gruta, recorta el espacio. Las figuras están como la roca acomodándose al marco.

En el centro de la composición se encuentra el Pesebre con el Niño tendido envuelto en pañales, alrededor de la Virgen y S. José y otros dos personajes, los pastores. Junto al Pesebre asoman las cabezas del buey y de la mula y a los pies un perro dormido.

El Niño envuelto en pañales no deja ver su anatomía, está metido en un pesebre de forma rectangular puesto en diagonal para crear profundidad, lleva nimbo crucífero y su cuerpo está rodeado de rayos de luz.

A la izquierda del Pesebre está la Virgen arrodillada con las manos juntas, en actitud de adorar al Niño. La Virgen es una mujer joven con nimbo, el pelo recogido en una trenza dejando despejada la cara. Su indumentaria es la normal a fines del XIV, consiste en

una saya con escote redondo, pegada al cuerpo, talle alto y manga larga ajustada al brazo.

Al lado de la Virgen y en el angulo del primer termino, S. José segun la iconografia tradicional sentado en el suelo dormido, replegado sobre si mismo formando como una piramide, está ausente de la composición, apoya la cabeza sobre su mano izquierda que está apoyada a su vez en la rodilla. La figura de S. José es la de un hombre mayor con melena y nimbo sobre su cabeza. Va vestido con una túnica que le cubre totalmente.

En el lado opuesto, a la derecha del Pesebre, dos pastores arrodillados en actitud de adorar al Niño, así se representa una de las adoraciones de que fué objeto el Niño despues de la de su Madre.

Uno de los pastores es joven, el otro anciano con barba, los dos llevan una saya recogida en la cintura con capuchón, indumentaria que aparece en el siglo XIII. El pastor del primer término lleva un utensilio cortante colgado del cinturon, el del segundo plano tiene un recipiente para agua. El primero con la saya levantada deja ver los pies que van cubiertos con el calzado tipico del momento. A los pies del pastor el perro dormido replegado sobre si mismo.

### NATIVIDAD

#### PERSPECTIVA++

La escena se desarrolla al aire libre con la única referencia espacial de unas rocas de tipo giottesco. Las figuras están dispuestas también de una manera bastante simétrica con un eje central (X-Y) que pasa por los dos animales, el Niño en el pesebre y el perro en primer término quedando a izquierda y derecha dos figuras a cada lado, a la izquierda San José y la Virgen y a la derecha los dos pastores adorando al Niño.

La escena se escalona en distintos planos de profundidad, en primer plano el perro dormido (A), en segundo plano S. José (A') y el primer pastor (A') en tercero la Virgen (B) y el segundo pastor (B), en cuarto plano los animales (B') y queda el Niño en el pesebre puesto en diagonal marcando la profundidad hacia el fondo o ocupa el tercero y cuarto plano (C), aún tendríamos un último plano constituido por las rocas del fondo que nos dan la única referencia espacial de paisaje del cuadro.

El espacio en esta escena sin arquitectura está creado fundamentalmente por las rocas que constituyen un paisaje. El único elemento de referencia espacial que tenemos es el pesebre del Niño puesto en diagonal, que nos marca una dirección hacia el fondo de izquierda a derecha. El pesebre por su posición nos lleva al fondo, sin embargo está mal construido y si prolongamos sus líneas (D-D') del lado más largo nos dan un punto de fuga (E) no al fondo de la composición sino que siguiendo el sistema de construcción giottesco que venimos vien-

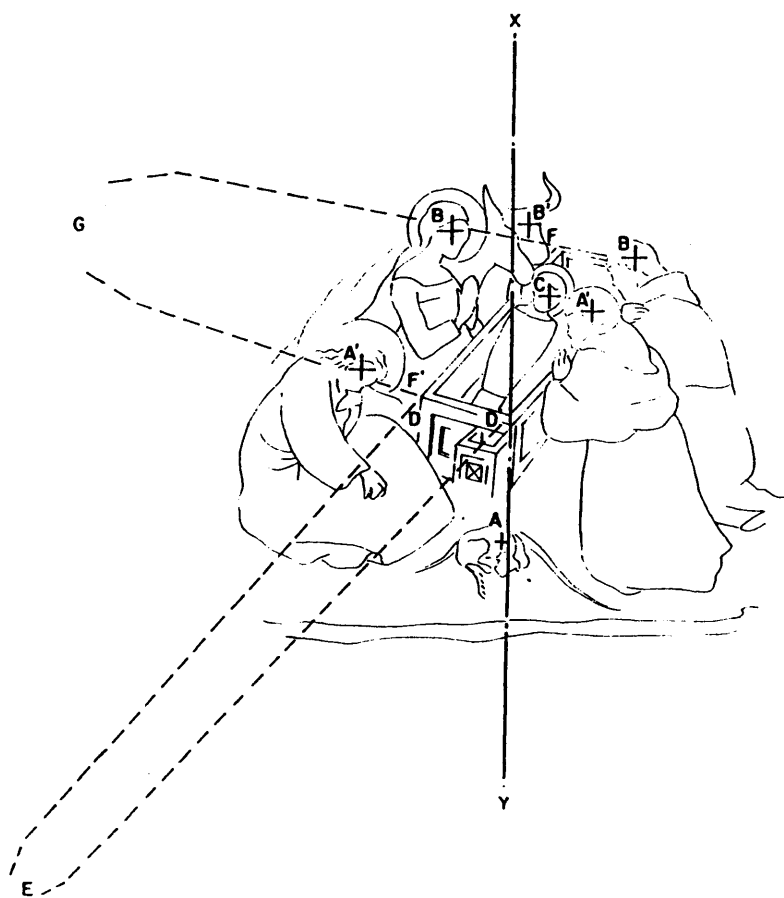


do hasta ahora, el punto de fuga se nos viene al primer plano inferior a la izquierda y fuera de la composición. Por el contrario si prolongamos las líneas (F-F') de los lados mas cortos del pesebre, el punto de fuga (G) lo tendremos a la izquierda en la zona superior de la escena y tambien fuera de la composición.

Otra cuestión a analizar seria la posición de las figuras perfectamente escalonadas en profundidad y altura que establecen dos líneas oblicuas y paralelas, ascendentes y paralelas a su vez a las del pesebre que vienen dadas por la posición de las cabezas. Podemos trazar una desde San José pasando por la Virgen, otra en el lado opuesto formada por los dos pastores.

Tanto el pesebre como la posición de las figuras no hacen sino darnos una ligera referencia espacial, pero la perspectiva que ha conseguido aqui el artista esta peor lograda que la de las otras escenas, el pesebre esta visto con perspectiva inversa y de arriba abajo, si bien ha conseguido que estas figuras y el pesebre que en definitiva constituyen un primer plano, esten escalonadas. Sin embargo ha fallado a la hora de que estas figuras aparezcan inmersas en un paisaje y asi vemos que ha construido un fondo formado exclusivamente por unas rocas de tipo giottesco y un fondo monocromo, pero en donde no vemos con claridad si ha construido un fondo de paisaje o en realidad ha querido hacer la gruta del Nacimiento y no sabiendo introducir las figuras se ha limitado a una yuxtaposición de estas y el paisaje, pero no a un estudio de perspectiva.

## NATIVIDAD



NATIVIDAD

## COMPOSICION.-

La escena esta compuesta con una gran simetría en torno al eje geométrico de la composición (X-Y). Este eje coincide con el perro de primer término, pasando por el Niño y los animales dejando a la izquierda de la composición a la Virgen y a San Jose, a la derecha los dos pastores arrodillados.

En el plano hay una composición a base de verticales formadas por las figuras, una diagonal del pesebre y una línea curva formada por el perro.

En el espacio toda la composición se puede inscribir en una gran pirámide (A-B-C) cuyo vertice superior estaria en la zona alta del eje de simetría.

Individualmente cada una de las figuras se pueden inscribir perfectamente en el esnuema geométrico de una pirámide (A'-B'-C') de y el perro enroscado constituye un ovalo perfecto en el espacio.

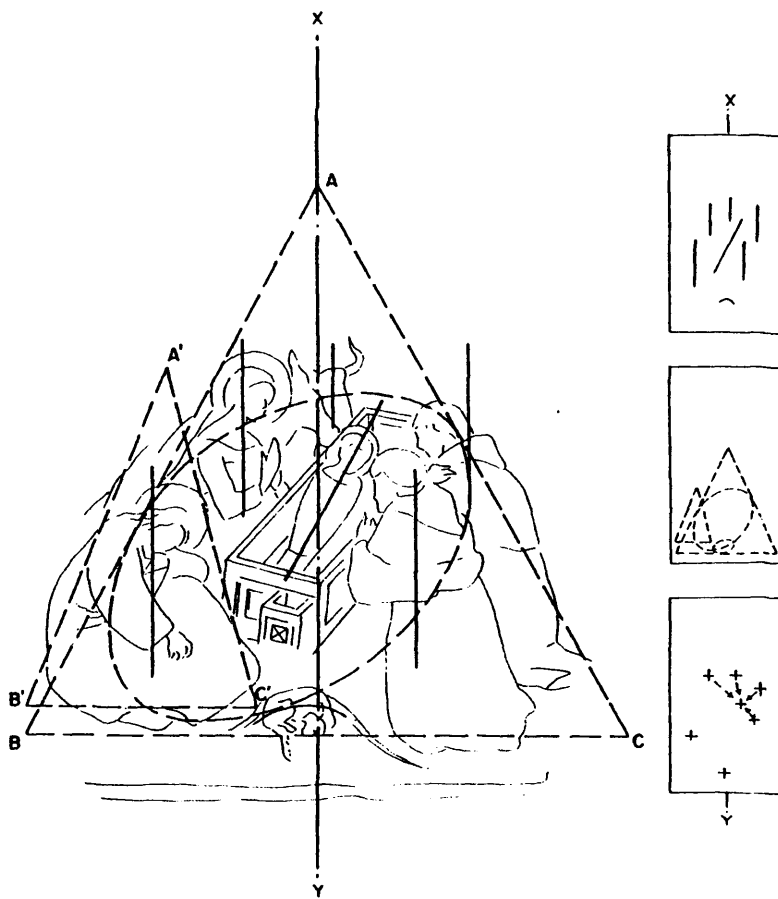
Por su posición en el espacio las figuras forman un ovalo en diagonal ascendente en torno a la figura del Niño. Así empezariamos el ovalo en San José seguiríamos por la Virgen, los animales, los dos pastores y se cerraria con el perro.

En cuanto a las actitudes y miradas podemos separar en dos zonas el cuadro, quedando a la izquierda un triángulo en donde estan San José y el perro dormido, completamente ajenos

a la composición y en la zona restante, en las tres cuartas partes que quedan están distribuidos los demás personajes. En esta zona hay una concentración de las figuras en torno al pesebre donde está el Niño. A la izquierda los animales y la Virgen con las manos juntas, la cabeza bajada y los ojos fijos nos llevan al Niño, de la misma manera en el lado puesto los pastores arrodillados con la cabeza inclinada nos llevan también a El.

El artista ha construido una composición perfectamente simétrica y cerrada tanto en la disposición de las figuras en el espacio como en la concentración de sus actitudes y miradas.

## NATIVIDAD



### NATIVIDAD

#### ICONOGRAFIA.-

La escena representa en un paisaje giottesco el tema de la Natividad. El Niño envuelto en pañales ocupa el centro de la composición, a la derecha dos hombres, los pastores, arrodillados y a la izquierda San José dormido, la Virgen, la mula y el buey y muy en primer término un perro dormido.

La primera fuente iconográfica sobre el Nacimiento de Cristo la encontramos en los Evangelios. a pesar de las opiniones contrarias de estos en torno al lugar de Nacimiento. Para Mateo y Lucas Jesús nace en Bethlehem, tradición que se apoya en la profecía de Miqueas : " Mas tú, Belén Efortá eres pequeña para figurar entre los millares de Judá, de tí saldrá quien ha de ser dominador de Israel"(1). Se ceña al Mesías descendiente de David y por lo tanto nacería en Belén como El. Para San Marcos y San Juan, Jesús habría nacido en Nazaret hecho que se explica por una mala interpretación de Nazareno que en realidad significa : " Santo de Dios " (2). Por tanto no hay seguridad sobre su lugar y fecha de nacimiento fijada arbitrariamente.

La fuente iconográfica más válida es la del Evangelio de San Lucas en donde se narra el camino de José y María hacia Belén a empadronarse y como María estando allí dió a luz a su Hijo : " Y sucedió que estando allí

se le cumplieron a ella los días del parto, y dió a luz su hijo primogénito, y le envolvió en pañales y le recostó en un posebre pues no había para ellos lugar en el meson " (3).

El tema representado en esta escena, no es la Natividad propiamente dicha sino la Adoración del Niño, iconografía seguida en Occidente a partir del siglo XIV sustituyendo al tema bizantino del alumbramiento. La Virgen en vez de estar acostada está arrodillada " flexis genibus ", con las manos juntas, delante del Niño. Según Réau (4) esta transformación se debe a la influencia de la mitología griega. Para Male el origen habría que buscarlo en las meditaciones del Pseudo-Buenaventura (5). La opinión de los teólogos es la de un alumbramiento sin dolor, iconografía seguida a fines de la Edad Media en que se representa a la Virgen que visiblemente no ha sufrido arrodillada con las manos juntas delante del Niño (6).

Esta iconografía se explica mucho mejor por la popularidad de las Revelaciones de Santa Brígida : ella cuenta como durante su peregrinaje a los Santos Lugares en 1370, la Virgen se le apareció en Belén y según una promesa que le había hecho en Roma reconstruyó para ella con todo detalle la manera como había alumbrado al Niño (7). Según esta versión la Virgen había dado a luz de rodillas e inclinando la cabeza con las manos juntas adoró al Niño diciéndole : " Bene veneris, deus meus, dominus meus et filius meus "

El Niño no solo es adorado por su madre sino tam-

bien por los pastores y los animales quizá por una derivación natural convirtiéndose así en una triple adoración.

El Niño está representado con nimbo crucífero, envuelto en pañales y recostado en el pesebre, de su cuerpo surgen una serie de rayos luminosos. El origen de esta representación del Niño luminoso hay que buscarlo en el arte bizantino que representaba al Niño iluminado desde fuera por la luz despedida por la estrella milagrosa que guió a los Magos hacia el Niño. Pero es también a partir del siglo XIV y gracias a la influencia de las Revelaciones de Santa Brígida cuando este motivo pasa a Occidente. Santa Brígida cuenta como el resplandor divino que emana del Niño anula totalmente el destello de la candela de San José.(8)

Aunque la posición de los animales no se aprecia muy bien parece ser que también están de rodillas, al lado de la Virgen participando de la adoración del Niño. San Lucas no nos da noticias acerca de la presencia de los animales, los relatos se deben a los Evangelios Apócrifos. En el Pseudo-Mateo se lee: "Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al Niño en un pesebre y el buey y la mula le adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías: "El buey conoció a su amo, y el asno el pesebre de su señor"(9). La fuente del Pseudo-Mateo está pues en un texto de Isaías que dice: "Cognovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui" (10). Hourticq en su *Vie des Images ex-*



plica la introducción del buey y del asno por una invención de los artistas: " los pintores, escribe Hourticq, para indicar que la cama del Niño era un pesebre, no tenían otro recurso que mostrar a los dos animales en el establo... " (11).

Por otra parte se justifica la presencia de los animales por un texto de Habacuc interpretado con un contrasentido (12). El texto hebreo fué traducido por : " en medio de dos bestias tú te manifestarás ". San Jerónimo en la Vulgata transforma este pasaje en " a través de los asnos ", esta es la versión autorizada (13).

Se habla también de la presencia de estos animales en las Homilias de Orígenes sobre San Lucas, en un sermón de San Gregorio Macianceno del año 380 y en las Exposiciones de San Ambrosio sobre el mismo Evangelista del año 385 (14).

Buscando una explicación simbólica el buey y el asno son las prefiguraciones de los dos ladrones o también de los judíos y gentiles : " El buey, dice Gregorio de Nysse, es el judío llevado por la ley; el asno es una bestia de carga, lleva el gran peso de la idolatría " (15).

El artista sigue literalmente el relato del Pseudo-Mateo. La alegoría se convierte en un episodio real, el buey y el asno una vez conocida la divinidad del Niño doblan las rodillas y lo calientan con su aliento.

Los dos hombres arrodillados a la derecha son los pastores que están también adorando al Niño, tema que se-

gún Réau (16) no aparece hasta finales del siglo XV. La fuente para este tema está en el Evangelio de San Lucas en donde solo se hace una breve mención de estos personajes : los pastores corrieron con prisa y encontraron a Maria y José con el Niño acostado en su cuna " (17).

Generalmente los pastores se representan en número de tres en relación con los Reyes Magos, aunque solo se han representado dos que se corresponden con las figuras de la Virgen y de San José, simbolizando al pueblo judío.<sup>(18)</sup> El Niño está representado como un niño recién nacido como es natural en el momento de la Adoración de los Pastores.

En realidad la escena representada funde los temas de la Natividad de la Adoración de los Pastores en uno solo. San José como es normal en el siglo XV permanece ajeno al hecho que se está desarrollando, se encuentra en el ángulo izquierdo de la composición, dormido, replegado sobre sí mismo repitiendo modelos de la pintura giottesca florentina.

El escenario en que se desarrolla la acción no se ve claramente. La escena se da en un paisaje al aire libre, solo se dejan ver al fondo unas rocas en forma de gruta que aluden al escenario real de la Natividad. El artista ha buscado sobre todo resaltar la figura del Niño en el pesebre siendo adorado por su Madre, los pastores y los animales.

Finalmente hay un elemento anecdótico que es la presencia del perro dormido en primer término, perteneciente a los pastores, que en realidad ha interesado al artista como elemento estructural para cerrar la composición y sirviendo de enlace entre el lado izquierdo y derecho de la escena.

NATIVIDAD

## NOTAS.-

- (1).- MIQUEAS 5, 1-2 .
- (2).- REAU, L.: Iconographie de L'Art Chrétien . Iconographie de la Bible. T. II Nouveau Testament. Presses Universitaires de France, Paris 1957, pág, 213.
- (3).- LUCAS, 2, 6-7.
- (4).- REAU, L.: Ob, cit. págs, 224-225.
- (5).- MALE, E.: L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France. 1931, pág, 47.
- (6).- En una descripción de la Natividad por Marcos Eugénicos se dice: " La Virgen habiendo dado a luz sin sufrimiento, no ha palidecido; no tiene la necesidad de echarse sino que se sienta gravemente, como una reina y los Magos prosternados adoran al Niño Dios cogido en sus manos" Citado por Réau, Ob, cit. pág, 218.
- (7).- SANTA BRIGIDA, Revelaciones, VII, cap, 21.
- (8).- MALE, E.: L'Art Religieux après le Concile de Trente. Paris 1932, pág, 245. Atribuye esta creación del Niño luminoso al arte Italiano, a Corregio, pero es mucho más antigua y no pertenece al arte Italiano sino que aparece ya en obras bizantinas.
- (9).- PSEUDO-MATEO, Cap, XIV.
- (10).- ISAIAS, cap, 1,3.
- (11).- HOUTICQ.: Vie des Images pág, 186. Citado por Réau, ob, cit, pág, 228. Corbeil, 1927.
- (12).- HABACUC, 3. 2: " Oh! Yahveh! he oido tu noticia y he temido Yahveh tu obra. Hazla revivir en medio de los años , en medio de los años dala a conocer." Los traductores le hacen decir: Tú te manifestarás entre dos animales.

- (13).- SCHILLER, G.: Iconography of Christian Art. Vol, I. London 1971. pág, 61.
- (14).- SANCHEZ CANTON , F.J.: Nacimiento e Infancia de Cristo. B.A.C. 1948. Por otra parte Jacobo de Vorágine ( Leyenda Dorada, De Nativit. cap.VI) y L. de Chartreux ( Vita Christi, cap, IX) explican la presencia del buey y del asno: el asno es aquel que habia llevado a la Virgen de Nazaret a Belen y en cuanto al buey San José lo habia llevado para venderlo. Citados por E. Mâle en L'Art Religieux du XIII siècle, pág, 210.
- (15).- REAU, L.: ob, cit pág, 228.
- (16).- Ibidem pág, 231.
- (17).- LUCAS, 2,15-21.
- (18).- E. Mâle en L'Art Religieux du XIII siècle. págs, 115-116, habla de como en los manuscritos griegos hay costumbre de representar dos pastores: uno viejo y otro joven. Paris, 1948.

### PRENDIMIENTO

#### DESCRIPCION.-

Forma parte de la escena inferior del tercer compartimento que se encuentra en la pared norte.

Jesús con las manos atadas y rodeado de muchedumbre es presentado ante el tribunal constituido por varios personajes sentados y el Sumo Sacerdote con el libro de la Ley abierto sobre sus rodillas.

La escena está encuadrada por la arquitectura de la que se parecen al fondo un muro almenado que cierra el recinto donde se desarrolla la escena y por la parte de la derecha en diagonal, el artista ha representado el sillón con tarima de madera donde está sentado el Sumo Sacerdote, con respaldo y rematado en baldaquino con crestería gótica, de esta manera la escena se desarrolla en un patio que forma parte de la casa del Sumo Sacerdote. El suelo es de mosaico, la arquitectura que encuadra la escena es de tipo giottesco mientras que la muralla tiene un punto de fuga, el del trono del Sumo Sacerdote es distinto.

Cristo es conducido ante la multitud con una cuerda al cuello y las manos atadas, la figura de Cristo es la de un hombre adulto con melena, raya en medio y con nimbo crucífero. El modelo de Cristo es semejante al empleado en el Cristo de la Resurrección de la Carne.

Cristo está sujeto por un lado por el persona-

Je que lleva el farol, que tira de la soga que Cristo lleva anudada al cuello. Cristo es cogido de la otra mano por un personaje vestido de verdugo con una saya ajustada en la cintura con una abertura que deja ver las piernas cubiertas por unas calzas. Las mangas son anchas y permiten ver que el brazo cubierto por una armadura, sobre la cabeza lleva un capuchon.

En la parte derecha de la escena se encuentra en muy mal estado y sin apreciarse con claridad la figura del Sumo Sacerdote sobre una tarima en un sillón con respaldo alto formando un baldaquino, está representado como un hombre mayor con barba, sobre la cabeza lleva un bonete puntiagudo y va vestido con túnica y manto que deja al descubierto sus manos, por debajo del manto asoma el pie cubierto por unas calzas negras. En su misma línea más en primer término un personaje escribiendo en un libro con un tintero en su mano izquierda repite el modelo de S. Lucas y a su lado en pie el ayudante vertiendo agua en una jofaina ocupa el ángulo inferior derecho de la composición.

### EL PRENDIMIENTO

#### PERSPECTIVA.-

La escena está encuadrada en un recinto arquitectónico de muros almenados, que sirven para darnos la referencia ambiental. Hay un estudio de perspectiva en las figuras, que van escalonadas en profundidad dándonos distintos planos en "V" hacia el fondo. Un primer plano formado por el personaje que conduce a Cristo y el ayudante del escribiente (A-A'). Un segundo plano formado por Cristo y el escribiente (B-B') y un tercer plano del Sumo Sacerdote y el otro personaje que conduce a Cristo tirando de la cuerda que lleva atada al cuello (C-C'). Los otros personajes se van escalonando también en profundidad y en altura. (C')

Por otra parte la perspectiva en esta escena viene dada fundamentalmente por la arquitectura. Un elemento principal en la consecución de la perspectiva arquitectónica es el suelo. El suelo de este recinto (patio) es de mosaico con una decoración geométrica a base de rombos con cruces en el centro; prolongando las líneas de estos rombos (D) tenemos un punto de fuga (D') fuera del cuadro hacia el espectador, inclinándose el suelo de esta manera hacia él.

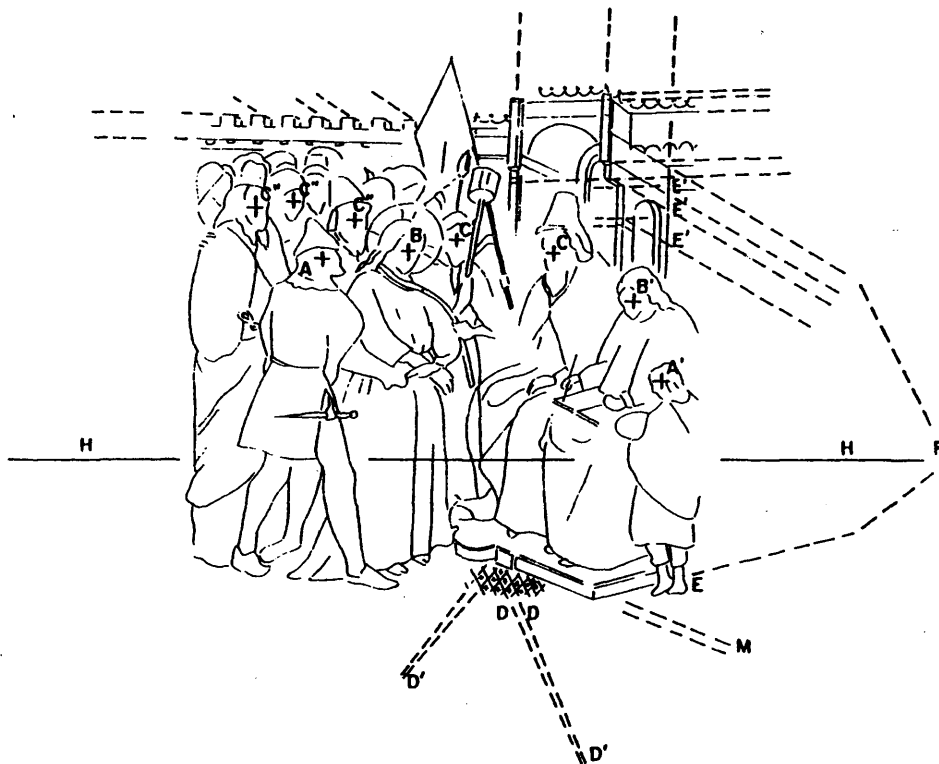
Otro elemento para la construcción de la perspectiva es el muro del fondo y también el trono donde está sentado el Sumo Sacerdote. Prolongando las líneas de la tarima y de la zona superior del trono (E-E') nos dan un punto de fuga (F) fuera y a la derecha de la com-



posición.

El esquema de perspectiva utilizado por el artista es el que venimos viendo hasta ahora, siguiendo el modelo de Giotto: utilizando diversos puntos de vista para una misma perspectiva y todos ellos fuera de la composición.

## PRENDIMIENTO



EL PRENDIMIENTO

## COMPOSICION.-

La escena se desarrolla al aire libre en un recinto cerrado por un muro almenado. La composición se divide por un eje vertical (X-Y), que situamos a la derecha de la escena, en dos zonas diferenciadas, quedando una tercera parte de la composición formada por el trono del Sumo Sacerdote y los dos personajes que le acompañan, las otras tres cuartas partes del cuadro, a la izquierda de este eje, están ocupadas por Cristo, los verdugos y la multitud que le acompaña.

La composición en el plano esta construida a base de verticales y horizontales. Las verticales formadas por las figuras y algunas de las líneas del trono del Sumo Sacerdote y las horizontales por las líneas de la muralla y del trono.

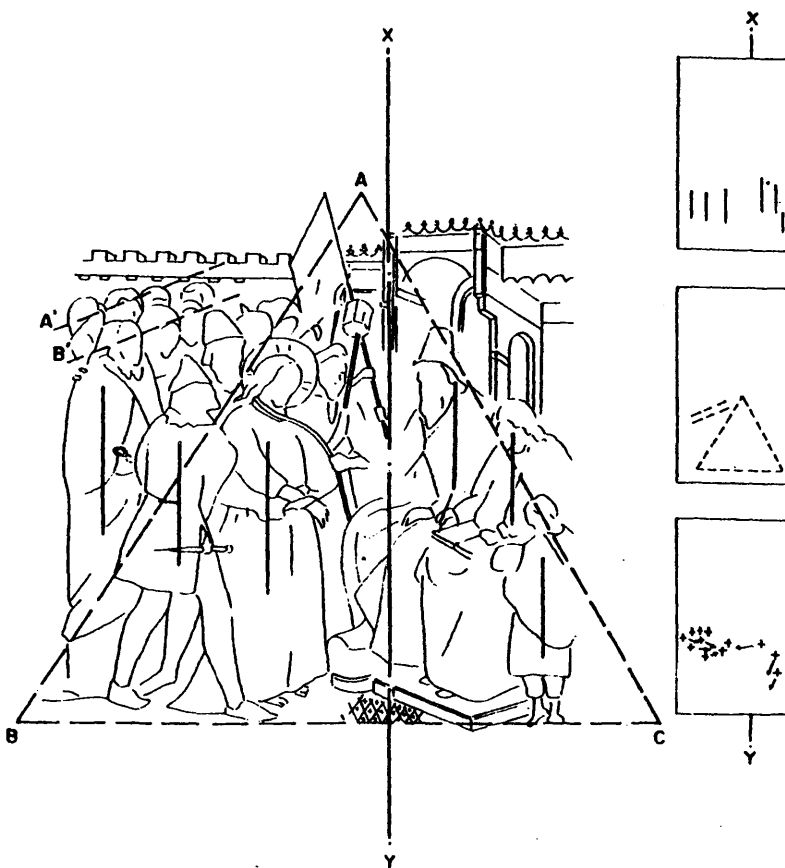
La composición en el espacio está formada por dos diagonales escalonadas en profundidad, que forman una "V" o también una pirámide en el espacio (A-B-C). Una de las diagonales formada por la figura del verdugo que lleva a Cristo, por Cristo y en último plano el personaje que lleva un farol alumbrando la escena nocturna. La otra diagonal va desde la figura del farol en último plano, pasando por el Sumo Sacerdote, hasta llegar al ayudante del escribiente en primer término.

Aún quedarían otras dos diagonales más a la iz-

quiera paralelas a Cristo formadas por otros tantos personajes escalonados en profundidad y altura, que nos dan dos líneas de fuga (A'-B').

En cuanto a las actitudes y miradas, hay una concentración en torno a la figura de Cristo, salvo el escribiente y su ayudante en el ángulo derecho de la composición que parecen estar ajenos a la escena, concentrados en su trabajo.

## PRENDIMIENTO



### PRENDIMIENTO

#### ICONOGRAFIA.-

La escena se desarrolla en un patio o recinto cerrado amurallado. En la zona derecha se sitúa el tribunal sobre una plataforma elevada con baldaquino, a la izquierda queda la multitud que conduce a Cristo.

El Proceso de Cristo según los relatos evangélicos consta de distintos episodios, en este caso se suprimen algunos haciendo fusión de otros. El tema hace alusión al Prendimiento de Cristo y su conducción atado y comparecencia ante el Sanedrín.

Cristo es juzgado ante dos jurisdicciones: la del Sumo Sacerdote Caifás representante del pueblo judío y la del procurador romano Poncio Pilatos (1).

En esta escena se representa el momento en que Cristo es conducido ante el Sanedrín (2). Es el proceso religioso de Cristo, fundiéndose la comparecencia ante Caifás y su suegro Anás. Ninguno de los Evangelios Sinópticos hablan de la presencia de Cristo ante Anás (3). El Evangelio de San Juan es el único que menciona este hecho: "...y le condujeron primero a Anás, porque era suegro de Caifás, pontífice aquel año.." (4).

Los críticos han negado el proceso ante Caifás diciendo que había sido una ficción de San Marcos que era antisemita para hacer recaer la culpabilidad en los

judios y no en el procurador romano. Pero la sentencia a muerte del Sanedrin no se podia ejecutar sin la ratificación del oficial romano (5).

San Mateo es el único que hace alusión directa a Caifas: " le llevaron a casa de Caifas (6) mientras que en el Evangelio de San Juan se cita a Caifas y a Anas.

En este caso se puede hablar de la fusión de los dos episodios en uno y Cristo comparece ante el tribunal judío formado por varias personas. Siguiendo a los Evangelistas (7), Jesus es conducido con las manos atadas con cuerdas ante el Sumo Sacerdote Caifás, que aparece tocado con mitra presidiendo el Sanedrin. Caifás apartándose de la iconografía normal no se desgarran las vestiduras sino que se mantiene tranquilo. El artista confunde los personajes y el que está a su lado escribiendo se puede interpretar no como a Anas sino como ayudante de Caifás. Pero aún hay otra figura de menor tamaño en el ángulo derecho, vertiendo agua en una jofaina que se ha interpretado como una alusión al momento en que Pilatos se lava las manos. De esta manera se habría representado la fusión de los dos juicios de Cristo. Sin embargo a pesar de que se ha venido atribuyendo este gesto a Pilatos, su origen no es romano sino hebreo. Después de una sentencia de muerte los judíos inculpados tenían por costumbre lavarse las manos para afirmar su inocencia: " y se llegaron todos los ancianos de la ciudad que está mas cerca del muerto, y lavaron sus manos sobre la becerro degollada en el valle, y responde-

ran diciendo: " No han derramado nuestras manos esta sangre ni lo han visto nuestros ojos " (8).

En definitiva aunque no se pueden identificar con claridad los personajes no hay duda, sobre todo teniendo en cuenta su numero de que se trata del juicio de Cristo ante el Sanedrin, tema que no es muy comun en la Edad Media pero con precedentes en la iconografia de la pintura del Trecento y que encaja perfectamente en el contexto iconográfico de la Capilla representando uno de los Artículos del Credo " padeció bajo el poder de Poncio Pilatos ". Por lo tanto quizas podamos pensar que el artista dada la confusión existente sobre este tema haya querido fundir los dos juicios el religioso y político en uno solo en vez de desdoblarlos en dos episodios sucesivos.

El modelo iconográfico de Cristo es el mismo que se mantiene en la Capilla en los temas de la Pasión (nimbado crucifero y melena) . Entre la multitud representada hay un soldado en primer término que conduce a Cristo, un personaje con un farol que hace alusión a la escena nocturna y al momento del Prendimiento y toda una multitud que no se puede identificar qu aparecen como espectadores de la escena. El personaje de la izquierda detrás del soldado parece llevar en su mano una bolsa y quizá pueda tomarse como la representación de Judas con el dinero de su traición.



PRENDIMIENTO.

## NOTAS.-

- (1).- Los Evangelios hacen comparecer a Cristo también ante el suegro de Caifás: Anás, y con el pretexto de que Jesús era galileo el Procurador de Judea Pilatos le envía para justificarse ante el tetrarca de Galilea Herodes Antipas que se encontraba en aquel momento en Jerusalén. Cristo comparece de este modo ante cuatro jueces.
- (2).- Tribunal judío religioso y secular, cuyas decisiones políticas y sentencias de muerte tenían que ser confirmadas por el Procurador romano.
- (3).- LOISY, A.: Les Evangiles Synoptiques. 1907.
- (4).- JUAN, 18, 12-27.
- (5).- REAU, R.: Iconographie de l'Art Chrétien. T.II. Nouveau Testament. Paris 1957. pág. 444.
- (6).- MATEO, 26, 57-75.
- (7).- MATEO, 26, 57-75. MARCOS: 14, 53-72. LUCAS: 22, 54-71 y JUAN: 18, 12-27.
- (8).- DEUTERONOMIO: 21, 6-8.

CRUCIFIXION

## DESCRIPCION.-

Esta escena única ocupa el cuarto compartimento que se encuentra en el centro de la pared norte.

En la parte superior en el centro, en primer plano, Cristo en la Cruz sujeto con cuatro clavos, lleva nimbo crucífero, corona de espinas y tiene la cabeza inclinada hacia la derecha. La Cruz está rodeada por cuatro ángeles que vuelan dispuestos simétricamente, dos a cada lado.

En la parte superior de la Cruz esta la inscripción I.N.R.I. en caracteres góticos grabada en una tablilla.

Bajo la Cruz una roca y en ella una calavera haciendo alusión a la leyenda de que Cristo fué crucificado en el mismo sitio en que se encontraba la calavera de Adán.

A la derecha e izquierda de la Cruz estan las cruces de los ladrones, en segundo plano puestas en diagonal creando profundidad, a la izquierda de la Cruz del Buen Pastor, un ángel recoge su alma.

En la parte inferior de la escena hay un amontonamiento de gobtes escalonadas en distintos planos de profundidad y altura.

Al fondo en un último plano la guardia romana a caballo con banderolas que ostentan la inscripción R.Q.P.S. Los caballos están dispuestos simétricamente y a cada lado de la Cruz puestos en parejas girando elegantemente sus cabezas.

En un segundo plano entre la multitud destacan dos figuras con nimbo, una a cada lado de la Cruz. La figura de la izquierda con melena y las manos levantadas en actitud suplicante, que es la Magdalena y detrás de ella otra de las Santas Mujeres. En su misma línea un personaje que asoma la cabeza por una escalera para mirar, esto es un detalle de la búsqueda de lo anecdótico y de la preocupación por la figura humana.

La otra figura a la derecha de la Cruz, pensativa, de pie con la cabeza apoyada en una mano es la de S. Juan, está representado como un hombre joven, el nimbo es el mismo que el de la Magdalena, S. Juan suele estar como discípulo predilecto de Cristo a la derecha de la Cruz, en este caso está a la izquierda.

En primer término a la izquierda formando un triángulo llama la atención el grupo de las Santas Mujeres que atienden a la Virgen que se ha desmayado. El artista representa el Stabat Mater como en un principio sino que a fines de la Edad Media se hace un paralelo entre la Virgen y Cristo y la Virgen sufre la Pasión al mismo tiempo que su Hijo, es el tema de la Compasio Mariae, inspirado en la visión de Santa Brígida. Se pierde la idealización del principio y se representa a la Virgen como una mujer mayor, desmayada sostenida por S.

Juan, generalmente o como ocurre aquí la Virgen se ha desmayado y está tendida en el suelo sostenida por las Santas Mujeres.

La indumentaria de la Virgen en las Crucifixiones de la Edad Media también cambia poco a poco, la Virgen se va convirtiendo en una mujer mayor y se la representa con colores distintos, mas oscuros, de luto y con toca de monja o de viuda. Aquí la Virgen aparece con toca, desvanecida apoyada en una de las Santas Mujeres que está sentada en un ángulo de la composición. Este grupo es cerrado, se puede incluir en un triángulo. Todas las figuras llevan nimbo del mismo tipo que el de S. Juan y la Magdalena, modelo que ya hemos visto en el Preludio.

En el ángulo inferior derecho, frente a este grupo se encuentra el de los soldados, sorteándose las vestiduras, tres de ellos están agachados, uno señala los dados, los otros dos con las manos en la cara muestran aspecto pensativo, por encima del grupo se asoma otro que hace señas es el que hace trampas, este es un detalle de observación de la Naturaleza, junto a este grupo dos figuras de niños que señalan la escena y comentan, son los testigos de la escena.

### CRUCIFIXION

#### PERSPECTIVA.-

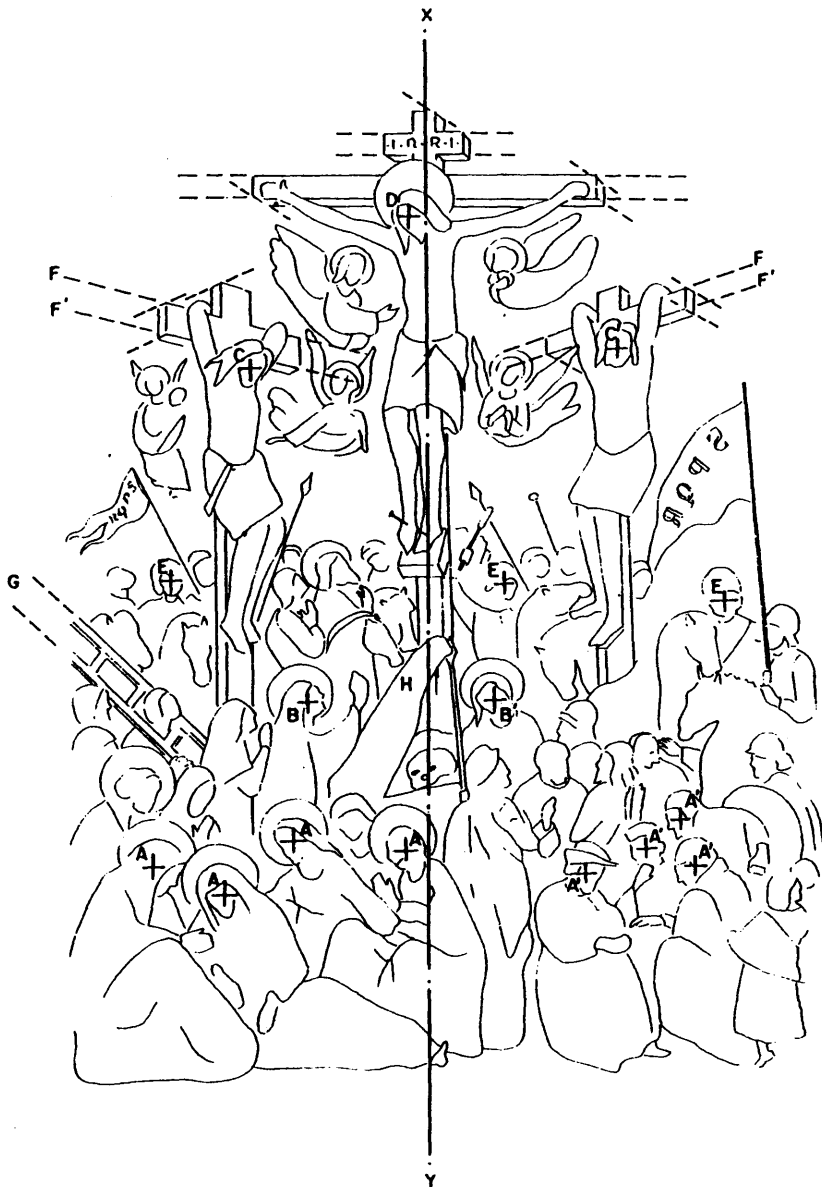
Escena sin referencia espacial arquitectónica o de paisaje, se desarrolla al aire libre en un fondo neutro.

La escena construida en torno a un eje de simetría(X-Y) presenta un escalonamiento de sus figuras en profundidad y en altura. En primer termino a la izquierda las Marias con la Virgen (A), a la derecha los soldados (A'). En segundo plano la Magdalena (B), a la derecha San Juan (B'). En tercer plano las tres cruces escalonadas en dos planos, en primer lugar las de los ladrones (C-C') y detrás la de Cristo (D) y en cuarto plano una serie de figuras soldados a caballo (E) y aún se escalonan las figuras en una serie de planos sucesivos y en último término el fondo monocromo.

Dejando al margen el escalonamiento de estas personas -jes la única referencia espacial que tenemos son las cruces, la posición de las de los ladrones dispuestas en diagonal y nos marcan unas líneas de fuga (F-F') en profundidad y como consecuencia dan sentido espacial a la escena, lo mismo que la cruz de Cristo con una perspectiva de abajo arriba con una serie de líneas de frente.

Otros elementos que nos sirven como referencia espacial son la escalera de primer término a la izquierda (G), la roca sobre la que se asienta la Cruz de Cristo (H), la posición de los caballos qu con la contraposición de sus cabezas unas mas avanzadas que otras nos dan distintos planos de profundidad.

## CRUCIFIXION



### CRUCIFIXION

#### COMPOSICION.-

La escena que se desarrolla al aire libre sobre un fondo neutro, está compuesta simétricamente en torno a un eje de simetría (X-Y) que viene dado por la Cruz de Cristo que divide la escena en dos partes iguales.

Podemos hablar de una composición de multitud que se puede dividir en dos zonas: la inferior en donde está toda la masa de figuras y la superior en donde se encuentran Cristo y los dos soldados. Analizando en conjunto vemos como Cristo forma un eje de simetría en torno al que se agrupan las figuras repartiéndose bastante simétricamente, quedando a cada lado de la Cruz dos ángeles que vuelan, uno de los ladrones y el grupo de figuras.

La escena en el plano está compuesta a base de verticales, dominando las de las tres cruces y las figuras. Solo se rompe el ritmo de estas verticales por las horizontales que podemos trazar con los travesaños de las cruces y las diagonales de las dos cruces de los ladrones, de la escalera, de las rocas sobre la que se asienta la Cruz de Cristo y algunos otros elementos en diagonal, como pueden ser los caballos, las lanzas y algunas figuras inclinadas.

En el espacio la escena se organiza con muchas figuras agrupadas dando sensación de multitud. Se puede incluir toda ella en una gran pirámide (A-B-C) cuyo vértice es la cabeza de Cristo.

La organización de la escena a pesar de que agrupa

muchas figuras responde a un esquema geométrico. Así vemos: en la zona izquierda, está el grupo de las mujeres que atienden a la Virgen desmayada y a la derecha se ve también muy diferenciado el grupo de los soldados sorteándose las vestiduras. Estos dos grupos se pueden incluir claramente dentro de dos triángulos en el espacio  $(A'-B'-C')$   $(A''-B''-C'')$ . el grupo de las santas mujeres tendría su vértice superior en una escalera que hay a la izquierda de la composición y el grupo de los soldados tiene su vértice superior en una de las figuras a caballo que cierra la composición por la zona de la derecha.

Las dos pirámides al cortar a la gran pirámide dejan un espacio libre que da un rombo donde podemos agrupar las restantes figuras de la composición en dos triángulos con los vértices contrapuestos, el superior ocupado por Cristo y los ladrones y el inferior por la multitud incluyendo las dos figuras de la Magdalena y San Juan al pie de la Cruz.

A pesar de que no hay ninguna referencia espacial arquitectónica o de paisaje puesto que el fondo es neutro, el espacio está perfectamente creado por las figuras, así vemos como hay un primer plano en donde están los dos grupos de las Marías y los soldados, luego la Magdalena y San Juan, se ven perfectamente las tres cruces y un último plano formado por las figuras del fondo. Estas están organizadas de manera que forman un círculo una elipse inclinada en el espacio, cuyo centro está formado por la Cruz de Cristo y los ladrones.

Podríamos hablar de una composición cerrada en dos círculos concéntricos, el de dentro formado por la Magdalena San Juan y las tres cruces, el exterior por el grupo de la Virgen, los soldados sorteándose las vestiduras continuando

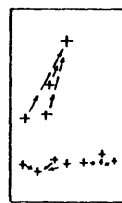
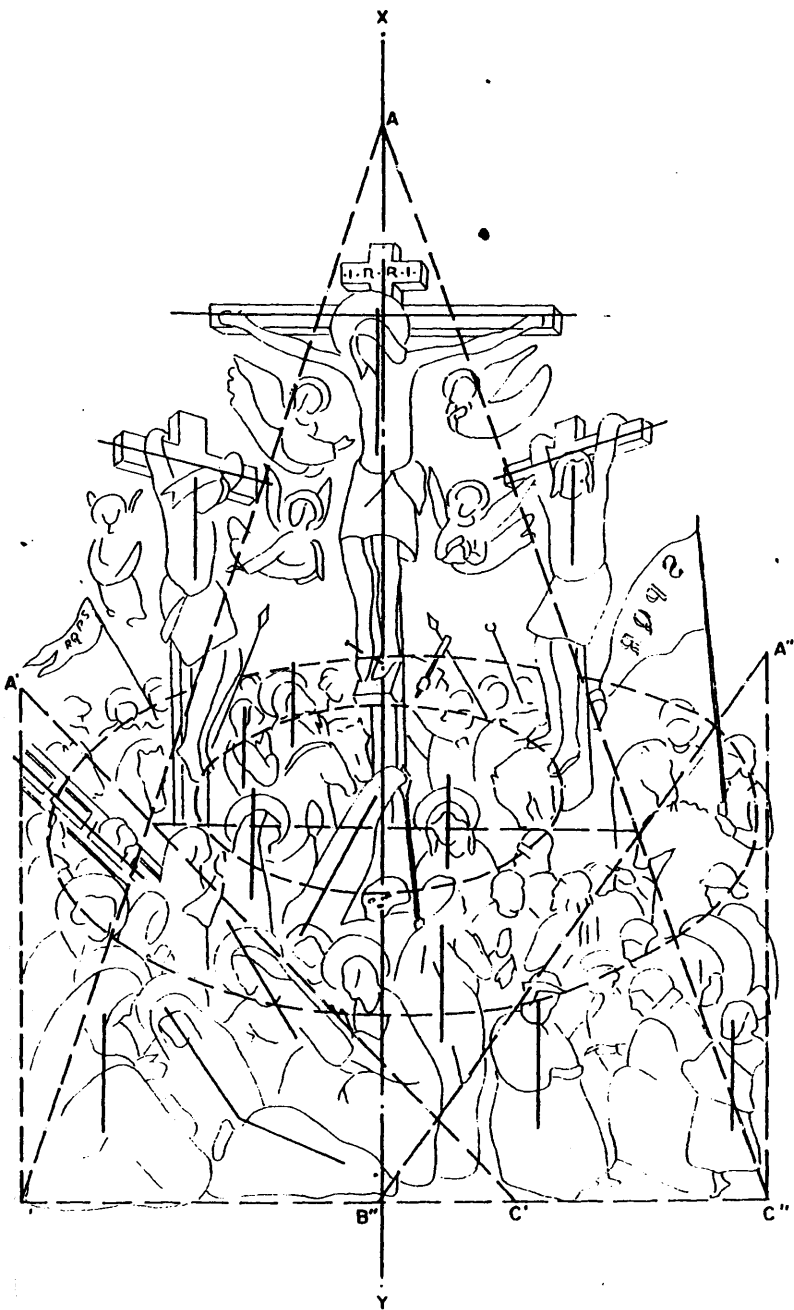


por los caballos y toda la multitud del fondo.

En cuanto a las actitudes y miradas no hay una sola dirección sino que cada grupo esta cerrado en si mismo y solo la Magdalena, una de las santas mujeres y algunos de los personajes de la izquierda nos llevan hacia Cristo. Se establecen asi dos grupos independientes: las Marias que se concentran en la Virgen y los soldados. Hay una contraposición entre la Magdalena y las figuras de la izquierda que se dirigen hacia el fondo y hacia Cristo y las de la derecha que vienen hacia el espectador llevandonos a San Juan al pie de la Cruz que mira al espectador

165

# CRUCIFIXION



CRUCIFIXION

## ICONOGRAFIA.-

El artista en este tema no busca un escenario real que pueda dar una referencia histórica del lugar en donde se desarrolla la escena, el único elemento de este tipo es la ropa que hace referencia al Calvario sobre la que se alza la Cruz de Cristo.

La escena se puede dividir en dos zonas: la superior ocupada por Cristo y los ladrones y la inferior por el grupo de la Virgen y las Santas Mujeres, el grupo de los soldados y toda una multitud que presencia la escena.

La iconografía seguida en la representación de Cristo es la normal a partir del siglo XI en que Cristo está representado como un hombre muerto con los ojos cerrados, la cabeza inclinada sobre el hombro y el cuerpo arqueado ligeramente (1). Con este tipo de representación, Cristo ha perdido la majestad y su muerte se convierte en un símbolo relacionándose con la Eucaristía. Precedentes de este tipo de representación aparecen en la iconografía bizantina (2).

Esta iconografía es adoptada en Italia a partir del siglo XIII, en donde por influencia de San Francisco, las Meditaciones del Pseudo-Buenaventura y las Revelaciones de Santa Brígida se le da un carácter diferente al bizantino sin intentar glorificar al Cristo sino

conmover por sus sufrimientos.

Santa Brígida en sus Revelaciones (3) describe así a Cristo crucificado: "... pusieron los pies el uno sobre el otro,...Entonces la pusieron otra vez en la cabeza la corona de espinas, apretandola tanto que bajó hasta la mitad de la frente y por su cara, cabellos, ojos y barba comenzaron a correr arroyos de sangre con las heridas de las espinas... Luego en todas las partes de su cuerpo que se podían divisar sin sangre se esparció un dolor mortal. Los dientes se le apretaron fuertemente, las costillas podían contarse, el vientre completamente escualido estaba pegado al espinazo y las narices afiladas, y estando su corazón para romperse, se estremeció todo su cuerpo, y su barba se inclinó sobre el pecho..."

El tipo de cruz utilizada es la llamada Cruz inmóssa en donde el estipes se cruza con el patibulum(4). En la parte superior vemos el titulus en donde según la tradición se escribía el motivo de la condena. Los cuatro evangelistas (5) mencionan la inscripción dictada por Pilatos para la Cruz de Cristo, pero solo San Juan ( XIX,19 ), que estuvo presente da el texto completo: " Jesús Nazarenus Rex Iudaeorum", esta es la inscripción que tenemos en este caso.

Los pies de Cristo apoyan en el suppedaneum. Cristo está clavado en la Cruz por tres clavos como es normal a partir del siglo XIII. El empleo de los clavos en la Crucifixión no ofrece duda, en el Evangelio de San

Juan en el Pasaje de la aparición de Cristo a los apóstoles estando presente Tomás, se lee : " Si no viere en sus manos la marca de los clavos y no metiere mi mano en su costado, no lo creo " (6). Sin embargo sobre el número de los clavos no hay ningún texto preciso, los autores no se ponen de acuerdo. Unos afirman que un solo clavo basta para fijar los dos pies como Nonius en el siglo IV; " pedibus positis mutuo percomplicatis" (7). En el siglo IV también San Gregorio Nacianzeno describe a Cristo con tres clavos : " triclavi repositum ligno ". Más tarde en el siglo XIII San Buenaventura en sus Meditaciones habla de los tres clavos que sostienen el peso del cuerpo: " Illi tres clavi sustinent totum corporis pondus ". Esta idea es la que prevalece a partir de siglo XIII.

En nuestros días el estudio de la Sábana Santa de Turín, aporta una solución al problema: las fotografías muestran que los dos pies estaban cruzados, el derecho sobre el izquierdo (8).

En lo que se refiere a la disposición de los brazos el artista sigue la iconografía de siglo XIV, Cristo tiene los brazos extendidos en forma de " Y " con las manos abiertas y los dedos juntos. Las piernas aparecen en una posición forzada al fijarlas con un solo clavo al madero, se arquean proyectándose las rodillas hacia el espectador, sistema seguido en el Siglo XIV.

En cuanto a la indumentaria de Cristo , el artista se aparta de la histórica (9) seguida por los judíos y romanos en estos casos, pero según Leclercq y Bar-

bet (10) la deshudez del condenado romano indica la supresión de las vestimentas, sin embargo no implica la supresión del subligaculum (11). Cristo en esta escena está cubierto con perizonium según costumbre que no aparece hasta el siglo VIII (12).

Por último Cristo lleva el atributo más característico de las crucifixiones góticas; la corona de espinas que adquiere importancia a partir del siglo XIII como consecuencia de la llegada de la Sagrada reliquia de la Corona de espinas a la Sainte Chapelle en 1239. El artista sigue la fórmula avanzada que se generaliza en el siglo XIV en la que la corona está formada por gruesas espinas entrelazadas (13).

En la parte superior a los lados de la Cruz parecen verse dos discos muy borrosos que responden a la representación del sol y de la luna. Los Evangelistas (14) cuentan como en el momento de morir Jesús el sol se oscureció y las tinieblas cubrieron la tierra. Este eclipse simbólico es el recuerdo de una profecía de Amós: "En este día dijo el Señor, yo haré ocultarse al sol al mediodía y en un bello día yo cubriré la tierra de tinieblas " (15).

El hecho de que aparezca la Luna se debe quizá a que se produjo una confusión con los signos que aparecen en el Juicio Final. San Mateo dice " En el momento en que aparecerá el Hijo del Hombre sobre las nubes del cielo el sol se oscurecerá y la luna no alumbrará más " (16). Por otra parte quizá podríamos ver en esto un sím-

ple deseo de simetría para equilibrar la composición. Esta zona de la escena está muy borrosa y solo nos deja ver dos discos negros sin poderse apreciar nada en su interior.

En cuanto al craneo que aparece al pie de la Cruz en una roca, se han dado distintas interpretaciones. En un principio se pensó en que fuera el símbolo de la muerte sobre la que triunfa la vida. Los Evangelistas (17) dicen que la colina del "Gólgota" significa craneo. Pero la leyenda y los teólogos han identificado este craneo con el de Adán, intentando establecer una relación entre el pecado original y la Redención de Cristo (18). Se penso tambien que la Cruz estaba hecha con la madera que procedia del Arbol de la Ciencia que estaba plantado sobre la tumba de Adán (19). Así el instrumento de caída de nuestros primeros padres se había convertido en el de la Redención.

La presencia del craneo a los pies de la Cruz puede estar inspirada en el texto de San Mateo en el que se lee: " La tierra tembló y se hendieron las rocas se abrieron los monumentos y muchos cuerpos de los santos que dormían, resucitaron"(20). Por último se quiso identificar también el día de la muerte de Cristo con el día en que fue creado Adán y la hora de su muerte coincidía con la hora en que Adán cometió el pecado original.(21).

En torno a la Cruz de Cristo se representan cuatro ángeles, dos a cada lado. Este es un tema que a-

parece en el siglo XIV y que se inspira en la creencia en los angeles psicopompos que recogen el alma de los muertos. El número de ángeles varía, normalmente se representan uno en cada llaga, en este caso el que recoge la sangre del costado de Cristo es uno y los otros tres hacen el gesto de lamentarse, iconografía que vemos en el arte del Trecento, en donde se multiplican el número de angeles y se diversifican sus actitudes, dentro del carácter narrativo y expresivo del arte de este momento.

Quizá el que aquí el artista haya puesto cuatro angeles sea simplemente buscando simetría. Pero es curioso que mientras los dos angeles de la derecha se lamentan con las manos cruzadas ante el pecho, el de la izquierda de la zona inferior al mismo tiempo que dirige su mirada a Cristo con la mano derecha señala a 'Buen Ladrón crucificado', detrás del que aparece un quinto angel con su alma entre las manos.

Cristo presenta la llaga en el lado derecho y no en el izquierdo como sería lo natural pues los artistas siguiendo a los teólogos le dan un valor simbólico, es la llaga del costado derecho de Adán del que surge Eva (22). La sangre y el agua que surgen de la llaga del costado son pues el símbolo del bautismo y de la Eucaristía. Cristo convertido en Nuevo Adán ha producido una nueva Eva, la Iglesia. (23)

En la iconografía de Cristo se ha seguido fielmente la italiana, sin embargo en la representación de



los ladrones no ocurre así y en lugar de representarlos crucificados de la misma manera que Cristo como sucede en el arte bizantino y en el italiano, aquí siguiendo la iconografía de los países del norte los ladrones pasan sus brazos por detrás del madero si bien la cruz es inmissa y no commissa como es normal en la iconografía nórdica.

El Buen Ladrón aparece diferenciado del malo, está colocado a la derecha de Cristo, es joven e imberbe y un ángel recoge su alma (24). El Mal Ladrón es barbado no se aprecia casi su figura por el mal estado de conservación pero parece haber un demonio a su lado. Establece también unas diferencias en sus actitudes: el Buen Ladrón está con los ojos cerrados y en calma, el compañero con los ojos abiertos mirada desafiante y con el cuerpo más agitado y descompuesto frente a la serenidad del Buen Ladrón. Los dos ladrones se pueden identificar también con la Iglesia y la Sinagoga (25).

Pasando a la mitad inferior del cuadro la iconografía representada es la que responde a lo que se ha llamado Crucifixión de Gran Espectáculo (26). Hay una gran muchedumbre que llena el Calvario llegando a la representación de elementos pintorescos en donde se mezclan los actores con los espectadores del hecho.

En esta zona inferior aparecen mezclados las muchedumbre, el pueblo que presencia la acción, los soldados y en primer término el grupo de la Virgen con las Santas Mujeres y el de los soldados sorteándose las vestiduras.

A los pies de Cristo llaman la atención dos figuras, de pie mirando hacia arriba con las manos juntas, una de ellas representado como un anciano de barba blanca con nimbo poligonal y la otra joven y con diadema de flores en su cabeza.

El personaje con nimbo poligonal nos lleva a la representación de una persona muerta antes de Cristo. Es la representación de David como profeta de la Crucifixión en el salmo 22 se lee : " me han atravesado mis manos y mis pies ". El otro personaje puede ser la representación de San Juan Bautista también en relación con la presencia de Cristo en la tierra y como testigo que presenta a Cristo en la Cruz a la Humanidad. La presencia de estos dos personajes no es corriente en el Arte Italiano, se dan con mayor frecuencia en el Arte Alemán sobretudo a principios del siglo XVI. En estos dos personajes vemos de nuevo también el entronque del Antiguo y Nuevo Testamento con la posible alusión a la Iglesia y a la Sinagoga.

Quedan en primer plano el grupo de la Virgen con las Santas Mujeres. La Virgen está desmayada y es auxiliada por las Marías según la iconografía que Italia recibió de las creaciones de Oriente y las influencias bizantinas que se desarrollaron en el Trecento y también por la influencia de San Francisco y la de San Buenaventura - en cuyas Meditaciones se encuentra el espíritu de San Francisco. Todas estas influencias hacen que se desarrollen elementos patéticos en este tema.

La iconografía aquí representada se corresponde con la que es normal a partir del siglo XIV, la Virgen

no está de pie al lado de la Cruz sino que se ha desmayado. Esta representación está dentro del culto mariano del momento que exige una atención cada vez mayor hacia la figura de la Virgen, estableciéndose así el parangón entre la Pasión y la Compasión Mariae.

En la zona opuesta se encuentran los soldados sorteándose las vestiduras, pues según la Ley las Vestiduras les pertenecían. Este pasaje se inspira en San Juan: " Los soldados una vez que hubieron crucificado a Jesús tomaron sus vestidos, haciendo cuatro partes una para cada soldado y la túnica. La túnica era sin costura tejida toda desde arriba. Dijeronse unos a otros: " No la rasguemos sino echemos suertes sobre ella para ver a quien le toca " a fin de que se cumpliese la Escritura: " Dividieronse mis vestidos y sobre mi túnica echaron suertes " ( Salmos 21,19 ) . Es lo que hicieron los soldados " ( 27 ).

El número de los soldados es el habitual, son cuatro y están reunidos en el ángulo derecho sentados disputándose por el procedimiento de las pajas el botín. El soldado del centro lleva en su mano la túnica, esta representación de los soldados está dentro del sentido narrativo del arte de este momento.

Quedan por analizar las dos figuras aisladas, una a cada lado de la Cruz: la Magdalena y San Juan. San Juan a la derecha con una mano apoyada en la mejilla siguiendo el modelo de Capadocia y a la izquierda la Magdalena con las manos juntas clamando al Cielo.

Por último en el ángulo inferior derecho aparecen dos figuras de menor tamaño que parecen representar a dos niños, que ausentes de la escena representada dialogan entre si. Uno de ellos señala la escena con el dedo llamando la atención sobre uno de los soldadcs que hace trampa en el juego. Finalmente hay toda una serie de espectadores de la escena, que contribuyen a acen -  
tuar el caracter narrativo del tema.

CRUCIFIXION

## NOTAS.-

- (1).- BREHIER, L. : Les origines du Crucifix dans L'Art Religieux, Paris 1904. y HESBERT, D.: Le Problème de la transfixion du Christ, Paris 1940.
- (2).- GRONDIJS, L.H.: L'Iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix. Bruselas 1941.
- (3).- Celestiales Revelaciones de Santa Brígida, princesa de Suecia, aprobadas por Varios Sumos Pontífices y traducidas de las más acreditadas ediciones latinas por un religioso doctor y maestro en Sagrada Teología. Madrid, 1901, págs, 248-249. Libro IV, Revelación LII.
- (4).- Para los romanos la cruz se componía de dos piezas que se unían en el momento del suplicio. La parte vertical de la Cruz era el estipes y la transversal el patibulum.
- (5).- JUAN, XIX, 19. LUCAS, XXIII, 38. MATEO, XXVII. MARCOS, XV, 26.
- (6).- JUAN, XX, 25.
- (7).- Compendiosa doctrina per litteras, citado por Thoby, P: Le Crucifix. 1959, pág, 4.
- (8).- THOBY, P.: Le Crucifix des Origines au Concile de Trente. Nantes 1959, pág, 4.
- (9).- La costumbre judía cubría al condenado si era hombre por delante, sin embargo la costumbre romana presentaba al condenado desnudo.
- (10).- THOBY, P.: Ob, cit, pág: 6.
- (11).- Faja de tela enrollada en la cintura que se llevaba bajo las vestiduras.
- (12).- Paño anudado a la cintura que cubre hasta las rodillas.

- (13).- THOMBY, P.: Ob, cit, pág 8.
- (14).- MATEO 27, 45. MARCOS, 15, 33. LUCAS, 23, 44.
- (15).- AMOS 8,9.
- (16).- MATEO
- (17).- MATEO, 27, 33. MARCOS 15,62. LUCAS 23, 33.  
JUAN 19, 17.
- (18).- La idea de que Cristo es el Nuevo Adán, es familiar en toda la Edad Media. Sobre este tema E. MALE: L'Art Religieux du XIII siècle. págs, 189-190 da las distintas interpretaciones. Ver también Leyenda Dorada De invent. snct.cruc. y Honorio de Autun " Spec. Eccles. "
- (19).- Cuyo tronco después de servir de puente a la Reina de Saba para entrar en Jerusalem, se había conservado milagrosamente en la piscina probática.
- (20).- MATEO, 27, 52-53.
- (21).- MARCOS, cap, XV, 25. Honorio de Autun cap, VI.  
" De Incarnat. Christi ". V. de Beauvais " Speculum hist. Lib I cap, LXI y Lib, VII cap, XLV y J. de Voragine : Leyenda Dorada. De passion Christi cap, LIII.
- (22).- MALE, E. : L'Art Religieux du XIII siècle en France . Paris 1948. Págs. 191-192.
- (23).- San Agustín escribe: " Dormit Adam ut fiat Eva moritur Christus ut fiat Ecclesia. Dormienti Adae fit Eva de latere; motuo Christo lancea percutitur latus, ut profluant sacramenta quibus formetur Ecclesia " . Ver Honorio de Autun " Spec. Eccles. " col 910 y V. de Beauvais "Specul. hist." lib, VII, cap, XLVI y San Juan cap, XIX.
- (24).- LUCAS, 22, 43.
- (25).- Isidoro, Allegor. col 247 : "Duo latrones populum expriment Iudaeorum et Gentium ". y Juan cap, XIX, 18: " Latro qui permansit in perfidia significat Iudaeos ".

(26).- Tema que prevalece a fines de la Edad Media y Renacimiento por la influencia de la puesta en escena de los teatros de la Pasión.

(27).- JUAN 19, 23-25.

### ENTIERRO DE CRISTO

#### DESCRIPCION.-

Ocupa este tema el quinto compartimento que se encuentra en el ángulo derecha de la pared norte. Está dividido en dos escenas, la superior es la del Entierro de Cristo.

La escena como la de la Natividad, está enmarcada por un arco apuntado y dos pequeñas columnas imitando mármol en las que se sostienen unos arcos trilobulados cobijados en arcos de medio punto.

En esta escena se representa el momento de la puesta de Cristo en el Sepulcro con las Marias y la Virgen. La escena se desarrolla al aire libre ocupando las figuras y el Sepulcro casi todo el espacio, solo se dejan ver en primer término unas matas verdes y al fondo unos árboles con lo que se nos centra la acción.

Cristo yace sobre un sepulcro de piedra con casetones rehundidos que el artista ha puesto un poco en diagonal para crear profundidad. Cristo desnudo sobre una sábana, con nimbo crucífero, barba partida y dos mechones en la frente siguiendo la iconografía medieval tradicional. Alrededor están los dos varones que asistieron acompañando a la Virgen que junto con la Magdalena está ayudando a poner el cuerpo de Cristo en el Sepulcro.

La Virgen es una mujer mayor con melena y un manto sobre su cabeza, en su cara muestra una gran ex-



presión de dolor, su cuerpo se inclina hacia su Hijo.

En primer plano delante del Sepulcro y cogiendo una mano de Cristo y acercándosela a la boca para besarla se encuentra la Magdalena, con melena repitiendo el mismo modelo que hemos visto en la Crucifixión.

Haciendo un zig-zag en profundidad desde la Magdalena pasando por la Virgen, detrás se puede reconocer a S. Juan, joven con la melena cayéndole por los hombros y con las manos juntas y también con una gran expresión de dolor.

Las restantes figuras son las dos Santas Mujeres y dos hombres, uno que coloca la cabeza de Cristo y el otro los pies.

Todas las figuras tienen nimbo de la misma manera que hemos visto en otras escenas.

### ENTIERRO DE CRISTO

#### PERSPECTIVA.-

Se desarrolla esta escena al aire libre en un fondo de paisaje. Carece de un eje de simetría claro presenta un escalonamiento de sus figuras en profundidad y altura contribuyendo con ellas a crear espacio en la escena, así tenemos un primer término formado por la Magdalena arrodillada (A), en segundo término Cristo (A') en tercero la figura de la Virgen (B), en cuarto las dos figuras (B') de los extremos que rodean el Sepulcro, en quinto las tres centrales (C) y en un último término el paisaje. Estas figuras nos dan distintos planos de profundidad y también presentan un escalonamiento en altura.

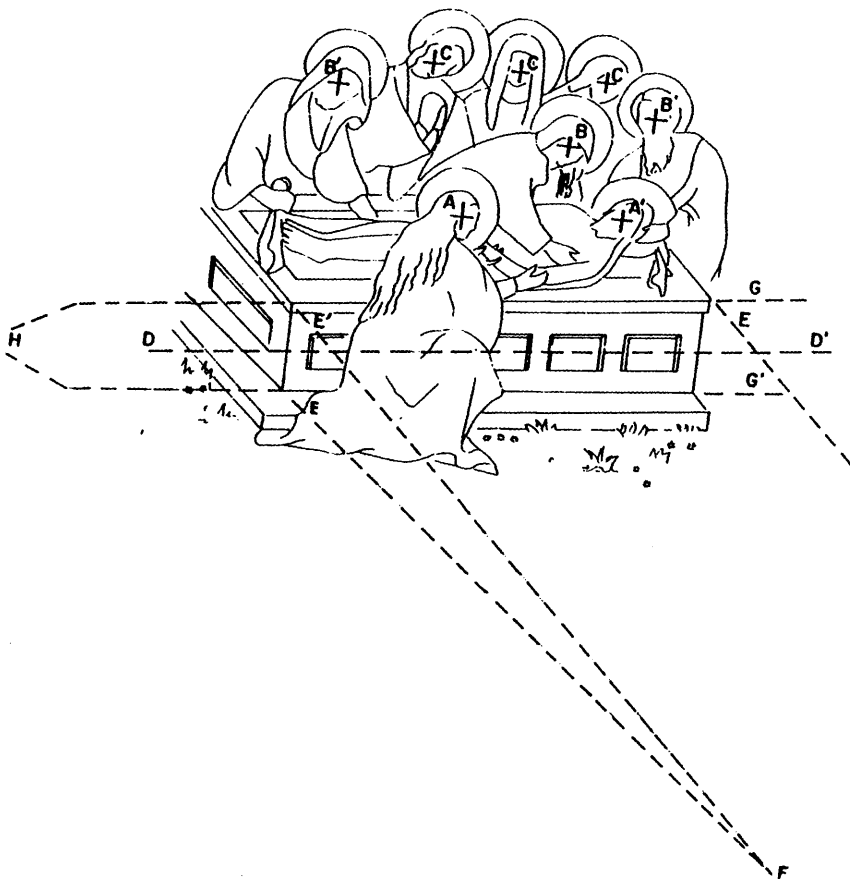
Dejando al margen el estudio del espacio que presentan estos personajes, la única referencia espacial que tenemos es el Sepulcro de Cristo, que imitando piedra con casetones rehundidos puesto transversalmente ocupa un segundo plano y forma una diagonal dentro de la composición de izquierda a derecha y de fuera hacia adentro (D-D').

Podemos ver un intento de perspectiva en el Sepulcro, observando sus lados menores. Prolongando las dos líneas de fuga (E-E') de un mismo lado van a coincidir en un punto de fuga (F) fuera de la composición en primer término. Prolongando los lados mayores (G-G') convergen a la izquierda en un punto (H). De esta manera el estudio de perspectiva del Sepulcro no es perfecto y aparece deformado inclinado hacia el espectador, de la misma manera que el cuerpo de Cristo construyendo así una perspectiva inversa.

Quedan por analizar pequeños elementos que sirven de referencia espacial pero en donde no se puede hallar de perspectiva

como son las plantas del primer plano y una serie de árboles que forman el último plano de la composición.

## ENTIERRO DE CRISTO



ENTIERRO DE CRISTO

## COMPOSICION.-

La escena se centra en torno a la figura de Cristo cuyo sepulcro es fundamental en la composición puesto que sirve no solo para darnos espacio sino para separar esta en dos zonas formando una diagonal, en un primer plano sola la Magdalena arrodillada, en un plano intermedio, Cristo y el Sepulcro, detrás la Virgen y al fondo los demás personajes.

La escena no está estructurada respecto a un eje de simetría ni siquiera respecto aun eje vertical, sino mas bien en torno al sepulcro que atraviesa la escena de izquierda a derecha.

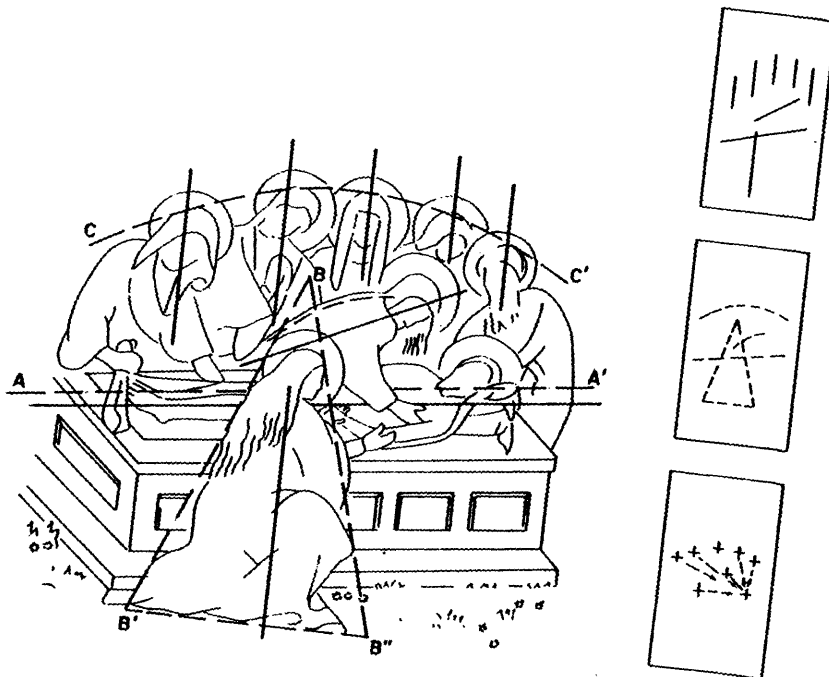
La composición en el plano está formada a base de verticales cortadas por el cuerpo de Cristo y el Sepulcro puesto en diagonal. Así tenemos tres verticales formadas por la Magdalena y los personajes del último término y las horizontales del cuerpo de Cristo, del Sepulcro y la diagonal de la Virgen que abraza a Cristo.

La composición está perfectamente estudiada. La escena está compuesta en el espacio por una diagonal (A-A') formada por el Sepulcro que divide el cuadro en dos planos en profundidad y altura. En torno a esta diagonal en primer plano la figura de la Magdalena que podemos inscribir en un triángulo (B-B'-B'') y en segundo plano está la Virgen que forma una línea curva con su espalda detrás las cinco figuras de los varones y mujeres puestas en semicírculo (C-C').

En cuanto a las actitudes y miradas hay una concentración de todos los personajes hacia el Sepulcro, hacia la figura de Cristo a excepción de la tercera figura empezando por la izquierda, detrás de la Virgen que mira al espectador. Podemos hablar de una

composición totalmente cerrada en cuanto a concentración de las miradas.

## ENTIERRO DE CRISTO



### ENTIERRO DE CRISTO

#### ICONOGRAFIA.-

La escena se desarrolla al aire libre en un paisaje en el que se ven unas plantas en primer término y al fondo se recortan unos árboles.

El sepulcro corta diagonalmente la escena, quedando en primer plano una figura femenina arrodillada ante el sepulcro que coge y acaricia el brazo derecho de Cristo. En segundo plano detrás del sepulcro otra figura femenina volcada sobre el cuerpo de Cristo abrazándolo. Dos figuras masculinas de diferentes edades sujetan a Cristo por la cabeza y por los pies para depositarlo en el Sepulcro y por último tres figuras un hombre y dos mujeres en semicírculo hacen gestos de lamentarse.

El tema que se representa, dentro del ciclo funerario de Cristo, es el de la Puesta en el Sepulcro, con un remoto origen en el Arte Bizantino en el tema de las Lamentaciones sobre la piedra de la "unción". Este tema pasa al Arte Italiano, pero por una confusión a partir del siglo XIV, los pintores sieneses sustituyen la piedra de la unción por la tapa del sepulcro y la escena se transforma dando lugar al tema del Entierro de Cristo. Tema que por otra parte permite que se le siga dando un carácter patético a la escena de la misma manera que se había hecho en el Arte Bizantino.

Son siete los personajes que integran la esce-



na en torno a Cristo: dos figuras femeninas sobre el Sepulcro y las otras cinco formando un semicírculo alrededor de este. El orden de los personajes sigue las representaciones del Teatro de Misterios (1) en donde los personajes habituales en torno a Cristo son siete también.

La iconografía seguida se relaciona sobretodo con los Evangelios Apócrifos (2) más que con los datos que dan los Evangelistas sobre este tema que son escasos. San Mateo dice: " Llegada la Tarde, vino un hombre rico de Arimatea, de nombre José, discípulo de Jesús. Se presentó a Pilato y le pidió el cuerpo de Jesús. Pilato entonces ordenó que le fuese entregado. El tomando el cuerpo, lo envolvió en una sábana limpia y lo depositó en su propio sepulcro del todo nuevo..." (3). En términos semejantes los otros evangelistas (4) hablan de como José de Arimatea reclama el cuerpo de Jesús a Pilatos y lo sepulta.

En los extremos del Sepulcro se encuentran los dos enterradores José de Arimatea y Nicodemo ( citado solo en el Evangelio de San Juan ), que mantienen la misma posición en que suelen aparecer en el Descendimiento José de Arimatea, el más anciano con barba, sujeta a Cristo por la cabeza mientras que Nicodemo introduce sus pies en el Sepulcro (5).

La presencia de las mujeres es mencionada por los Evangelistas aunque de distinta manera. Según San Mateo: " Estaban allí Maria Magdalena y la otra Maria

sentadas frente al sepulcro " (6). Para San Marcos y San Lucas ellas miran en donde iban a colocar el cuerpo de Cristo (7). En esta escena la Magdalena representada como una mujer joven con melena rubia, conserva su puesto habitual a los pies de Cristo besando su mano, mientras que la Virgen que juega un papel importante en la escena representada como una mujer mayor con la cabeza cubierta está contrapuesta a la Magdalena abrazando a su Hijo. De la Virgen no se hace ninguna mención especial en los Evangelios, solo los Apócrifos se ocupan de ella, se inclina serenamente para abrazar el cuerpo de Cristo. Las tres figuras restantes son San Juan y dos Santas Mujeres.

Todos los personajes siguen la iconografía tradicional en esta escena. Todos ellos van vestidos de manera uniforme y llevan nimbo. La Magdalena y San Juan se representan rubios y la Virgen con la cabeza cubierta. Cristo sigue el mismo modelo de toda la Capilla, derivado del Arte Bizantino ( nimbo crucífero, barba partida, y dos rizos en la frente ),

En cuanto al escenario en que se desarrolla la acción refleja perfectamente el huerto en que fué enterrado Cristo y al que se refieren los Evangelistas (8) así como el sepulcro " nuevo " al que aluden las escrituras.

Las figuras están inmóviles, formando un grupo estático pero con una gran concentración y expresión patética en sus rostros como corresponde al sentimiento de la pintura del Trecento.

ENTIERRO DE CRISTO

NOTAS.-

- (1).- REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien. T,II  
Nouveau Testament. Paris 1957. pág, 523.
- (2).- EVANGELIO DE NICODEMO.
- (3).- MATEO, 27, 57-61.
- (4).- MARCOS, 15, 42-47. LUCAS, 23, 50-55 y JUAN, 19, 38-42.
- (5).- REAU, L.: Ob, cit, pág: 523:
- (6).- MATEO, 27, 61.
- (7).- MARCOS, 15, 42-47 . LUCAS, 23, 50-55.
- (8).- " Habia cerca del sitio donde fué crucificado un huerto, y en el huerto un sepulcro nuevo, en el que nadie aún habia sido depositado ". JUAN, 19, 41.

DESCENSO AL LIMBO

## DESCRIPCION.-

En la parte inferior del quinto compartimento se representa el Descenso al Limbo. Es el momento en que Cristo saca los justos del Limbo.

A la izquierda Cristo en pie con nimbo crucífero, barba partida y los dos mechones sobre la frente, cubierto por un manto que deja ver sus llagas del costado. El manto tiene un color y está decorado con una serie de motivos iguales y bordeado todo el con una cenefa, Cristo en su mano lleva la Vara con la Cruz y banderola de Resucitado, adelanta su pierna izquierda y un brazo para ir sacando a los justos del Limbo que se encuentran a la derecha de la composición.

Cristo repite el mismo modelo de la Resurrección aunque invirtiendo su posición, incluso el dibujo del manto es el mismo.

De la boca de un monstruo con aspecto de dragon salen varias figuras ayudadas por Cristo que las coge de la mano. En primer lugar salen un hombre y una mujer semidesnudos que son Adán y Eva y detrás los justos.

Adán está representado como un hombre mayor con melena y con barba que está arrodillado con las manos cruzadas ante el pecho, Eva va detrás con una toca que le cubre la cabeza y las manos juntas.

La cabeza del monstruo con la boca abierta, con dientes y grandes colmillos, nariz, un ojo y una oreja de la que sale otro monstruo está rodeado de llamas y de diablos, uno de ellos está caído en el suelo ante la presencia de Cristo que apoya su Cruz sobre él.

DESCENSO AL LIMBO

## PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla sobre un fondo neutro, Cristo a la izquierda de la composición y a la derecha el monstruo del que van saliendo los justos.

En esta escena no hay ninguna referencia espacial de arquitectura, pero como en todas las otras el artista ha hecho un estudio del espacio. Ha organizado las figuras en distintos planos de profundidad : en un primer plano Cristo (A) detras Adan arrodillado (B), en tercer plano Eva (C) y aun hay tres planos mas en donde aparecen otros personajes que salen de la boca del monstruo (D-D'-E)

Un elemento que nos dá espacio en esta composición es el estandarte de Cristo inclinado en diagonal que nos marca una direccion hacia el fondo (F-F') contrapuesto a la direccion que marca las fauces abiertas del monstruo que nos dan dos líneas de perspectiva (G-G') en donde se incluyen : los personajes con un punto de fuga (H) en el fondo del cuadro y a la derecha al lado del personaje que surge de su boca.

La posición de las piernas de Cristo o de Adan adelantadas y retrasadas y la posición de los diablos escalonados en profundidad y altura tambien crean espacio.

## DESCENSO AL LIMBO



DESCENSO AL LIMBO

## COMPOSICION.-

Esta composición carece de un eje de simetría. Podemos dividir la escena en dos zonas separadas por un eje vertical que deja las dos terceras partes del cuadro a la derecha y el resto a la izquierda. En la zona izquierda Cristo y a la derecha la cabeza del Leviathan (el Limbo) del que salen nuestros Primeros Padres.

La composición de las figuras en el plano esta hecha a base de verticales formadas por las figuras.

La composición en el espacio marca una dirección hacia la izquierda hacia la figura de Cristo representado de mayor tamaño que las otras figuras. Esta dirección hacia la izquierda viene dada por la "V" creada por la boca del monstruo (A-B-C). Contrapuesta a esta hay otra formada por el cuerpo de Cristo (A'-B'-C').

Por otra parte hay otra diagonal en profundidad formada por las figuras que salen de la boca del monstruo que se puede contraponer a otra diagonal formada por la Cruz de Cristo.

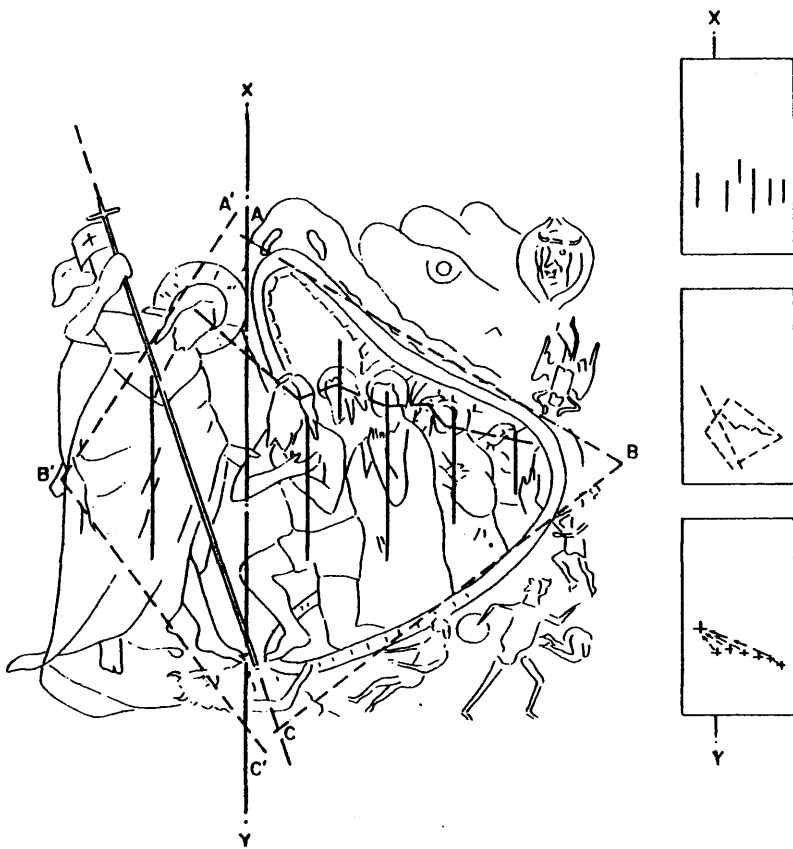
Las figuras que surgen de las fauces del monstruo estan dispuestas de una manera escalonada pudiendose establecer con ellas un zig-zag en el espacio hasta la cabeza de Cristo.



La escena se compone de derecha a izquierda con una concentración total en Cristo de todos los personajes no solo con sus miradas sino con sus actitudes.

El artista ha hecho una composición asimétrica apartándose del esquema común utilizado en las otras composiciones. Toda la escena esta incluida en un rectángulo geometrízándose otravez en otros dos que nos dan dos zonas en el cuadro contrapuestas. Los personajes del Limbo que marcan una dirección hacia Cristo y este que tiende a ellos formando de esta manera una composición cerrada con dos "V" contrapuestas y encontradas.

## DESCENSO AL LIMBO



DESCENSO AL LIMBO

## ICONOGRAFIA.-

Este tema se representa siguiendo el esquema tradicional. Al fondo apenas se destaca el paisaje, lo que interesa es la figura de Cristo y a la derecha una serie de figuras saliendo de las fauces del monstruo.

Cristo, en la zona izquierda ocupa las tres cuartas partes del cuadro. Está representado de pie con nimbo crucífero, melena, barba partida, dos mechones en la frente y con túnica que deja ver las llagas de sus pies, manos y costado, lo que nos hace pensar en que corresponde con la representación de Cristo que baja al Limbo después de resucitado, ya que está representado con las huellas de la Crucifixión.

Para los teólogos hay dificultad en saber si el Descenso al Limbo había precedido o seguido a la Resurrección. La mayor parte de ellos defienden que el cuerpo de Cristo había quedado en el Sepulcro mientras su alma fué a liberar a los justos: " Corpus Christi jacuit in sepulcro et dum illud sacrum corpus in sepulcro jaceret, anima Christi descendit ad Infernum " (1). Sin embargo los artistas en te la dificultad de plasmar el alma de Cristo en sus representaciones, y siguiendo a algunos teólogos que defienden que Cristo bajó en cuerpo y alma al Limbo después de su Resurrección, adoptan la representación de Cristo en forma humana y con los símbolos de la Pasión.

Esta leyenda aparece por primera vez en el Evangelio de Nicodemo en el que se lee: " Y al instante al conjuro de esta voz, las puertas de bronce se hicieron añicos, y los cerrojos de hierro quedaron reducidos a pedazos y todos los difuntos encadenados se vieron libres de sus ligaduras y nosotro entre ellos. Y penetró dentro el rey de la Gloria en figura humana y todos los antros oscuros del Infierno fueron iluminados " (2).

La escena del Descenso al Limbo pertenece al ciclo de la Glorificación de Cristo. El término griego Anastasis que significa " subida " (3). La fuente de este tema no se encuentra en los Evangelios Canónicos, en los que no se habla de que Cristo bajara a los Infiernos. Esta leyenda aparece como hemos visto por primera vez en el Evangelio Apócrifo de Nicodemo y fué propagada en Occidente por el Speculum de Vicente de Beauvais y la Leyenda Dorada de Vorágine en donde se presenta como el relato de dos resucitados Carinus y Leusius que habían sido liberados del Infierno por Jesucristo (4).

La iconografía de Cristo deriva de la creada por el Arte Bizantino. Pero en la Capilla de San Blas La Resurrección y el Descenso al Limbo constituyen dos motivos sucesivos mientras que en Bizancio el tema de la Anastasis reemplazaba al de la Resurrección. En esta escena se sigue el esquema primitivo y habitual, en el que Cristo ha resucitado ya y lleva la Cruz con la Sanderola del Triunfo. Pone su pie izquierdo sobre el diablo venciendo su resistencia. El origen de este tema puede estar en el Arte Imperial en el que se representaba al em-

perador vencedor con el enemigo bajo sus pies. Estas descripciones coinciden con el texto de San Pablo en la Epístola a los Corintios : " Hace falta que reine (el Cristo ) hasta que haya puesto a todos sus enemigos a sus pies. El último enemigo que será destruido es la muerte pues Dios ha puesto todo bajo sus pies " (5).

Apartándose de las representaciones bizantinas se han suprimido las puertas del Infierno, sin embargo Cristo está sobre unos escalones, queriendo simbolizar quizá el limbo como escalon intermedio entre el Infierno y el Paraíso.

Cristo con su mano izquierda coge a los justos, destacándose la contraposición entre Cristo Triunfante pisando a Satan y al mismo tiempo Cristo Redentor sacando del limbo a los Primeros Padres (6).

En la parte derecha de la escena hay una serie de personajes, arrodillados saliendo de las fauces del monstruo. Estas son las fauces del Leviathan del que habla el Libro de Job: " De su boca salen llamas, se escapan centellas de fuego " (7) San Gregorio ve en el Leviathan también la figura de Satan (8). Los más famosos intérpretes del Libro de Job transmitieron esta doctrina a H. de Autun quien escribió: " Leviathan, el monstruo que nada en las aguas del mundo, es Satan, Dios ha lanzado su caña en estas aguas. La cuerda de la caña es la generación humana de Cristo: el hierro del anzuelo es la divinidad de Jesús... Atraído por el olor de la carne, Leviathan, quiere cogerlo, pero el anzuelo desgarró sus man-

dibulos (9).

Los dos personajes arrodillados del primer término, representan a Adán y Eva. De Eva no se habla en El Evangelio de Nicodemo, su presencia al lado de Adán es una invención tardía de los pintores bizantinos. Sin embargo en la Leyenda Dorada sí se menciona a Eva. Están arrodillados con las manos juntas y Cristo coge de la mano a Adán. En este gesto hay sin duda una influencia de los mitos paganos de Egipto y Grecia. Se puede encontrar una relación entre Cristo sacando del Limbo a Adán y Eva y Orfeo arrancando a Euridice de los Infiernos (10). En el rito Asirio-babilónico el Dios coge por el puño al hombre que el protege en las escenas de presentación (11). Por último en los escritos maniqueos que tratan de la salvación del hombre primitivo " El Espíritu viviente tiende su mano derecha al hombre para sacarlo de la obscuridad " (12).

Detrás de Adán y Eva y en segundo término aparecen otros personajes que según la Leyenda Dorada pueden ser profetas, el Patriarca Abraham o los reyes David y Salomón. En torno a estas figuras y alrededor del monstruo hay toda una serie de diablos que se pueden explicar por la influencia de los Misterios.

Todos los personajes van cubiertos aunque no vestidos totalmente, se separan del esquema Occidental, enlazando con el Arte Bizantino en donde aparecen vestidos totalmente. Ejemplos de este tipo tenemos en la Pintura del Trecento (en la Capilla de los Castellanos en

Florenxia ) iconografía que ha podido influir directa-  
mente en la Capilla.

DESCENSO AL LIMBO

## NOTAS.-

- (1).- REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien. T.II. Nouveau Testament. Paris 1957. pág, 532. Esta misma doctrina expone H. de San Víctor: " Cuando el Cristo murió, su alma se separó de su cuerpo. No descendió hasta el Infierno de los condenados, ni al Purgatorio de los niños muertos sin bautismo, sino solamente al limbo de los Padres donde se encontraban las almas de los patriarcas de la Antigua Ley ".
- (2).- EVANGELIO DE NICODEMO: V,(XXI) 3.
- (3).- Término que puede parecer una contradicción al traducirse en latín por " Descensus ad Inferos ", pero Cristo bajó para subir después con los Justos al Cielo.
- (4).- " Estabamos con nuestros padres los Patriarcas colocados al fondo de las tinieblas, cuando de repente surgió una luz que tenía el brillo del sol y un color de púrpura real nos iluminó..." LEYENDA DORADA : Resurrección de Nuestro Señor, pág,279
- (5).- SAN PABLO.: Epístola a los Corinteos 15, 25-27.
- (6).- Esta contraposición se ve también en el Arte Imperial, en donde los dos temas aparecen aislados. Se representa unas veces al emperador pisando al enemigo vencido y otras liberando a un pueblo o a una provincia esclava. levanta a una figura simbólica postrada ante él. El arte Cristiano ha fundido estos dos motivos en uno. De este tema trata A. GRABAR.: en su estudio sobre El Emperador en el Arte Bizantino. Paris, 1936.
- (7).- JOB.: 41, 10-11.
- (8).- SAN GREGORIO, Moral, in Job, Patrol, T. LXXVI, col, 680, citado por E. FALE: L'Art Religieux du XIII siècle en France. Paris 1940. pág, 384.



- (9).- GDON DE CLUEY: Epitom. moral in Job Patrol. T. CXX XIII, col, 469. BRUNON D'ASTI: In Job, Patrol, T. CLXIV, col, 685 y HONORIO DE AUTUN: Spec. Eccles. Patrol, T. CLXXII, col, 937. Citados por E. MALE ob, cit, pág. 385.
- (10).- DIETERICH, A.: Nekya 1893. Citado por REAU, L.: ob, cit, pág, 532.
- (11).- DELAPORTE, L.: Catalogue de Cylindres orientaux de la Bibliothèque National de Paris. 1910. pág, 49-50. y Civilisation Babylonienne, pág, 186.
- (12).- PUECH.: Manichéisme. Histoire des Religions. Ed, Guillet. T II, pág, 97-111.

### RESURRECCION

#### DESCRIPCION.-

Es la escena del sexto compartimento, se encuentra en el muro oriental sobre la puerta a la Sacristia. No está dividido, está dedicado a esta sola escena.

Actualmente esta casi perdida la escena. Se desarrolla al aire libre en un recinto cerrado de paisaje rocoso y árboles, en cuyo centro se encuentra el Sepulcro del que surge Cristo y en primer plano los soldados dormidos.

En el centro de la composición está el Sepulcro de piedra puesto en escorzo, el artista para simular que estaba dentro de una cueva ha colocado una puerta adintelada que deja ver el Sepulcro. Encima de esta puerta ha colocado una serie de rocas de tipo giottesco que cubren todo el espacio, rodeado de árboles perfectamente diferenciados que nos hacen pensar en un huerto.

Del Sepulcro abierto enmarcado por la puerta, surge la figura de Jesús Resucitado, envuelto en una nube de Gloria, con nimbo crucífero. En su mano izquierda la Vara con la Cruz y banderola de Resucitado, levanta su mano derecha mostrando la llaga.

El modelo de Cristo es el mismo visto hasta ahora con dos mechones en la frente y barba partida. El manto que deja al descubierto su llaga del costado repite el modelo de la Bajada al Limbo.

En primer plano a los lados del Sepulcro yacen los soldados dormidos echados unos sobre otros, todo el recinto está rodeado por una valla que cierra la composición, al fondo un paisaje con rocas y árboles de tipo giottesco.

### RESURRECCION

#### PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla en un recinto cerrado con paisaje rocoso con árboles en cuyo centro se encuentra el Sepulcro de donde surge Cristo.

La posición de los personajes nos va dando distintos planos de profundidad. En un primer plano las dos filas de soldados dormidos escalonados a su vez en dos planos distintos (A-A') y (B-B'). En un segundo plano la figura de Cristo (C) y en tercer plano, las rocas del fondo.

En cuanto a un estudio de perspectiva la única referencia que tenemos es el sepulcro de piedra enmarcado por una puerta adintelada que simula la entrada a una gruta.

La puerta no está colocada totalmente frontal sino con una visión lateral de derecha a izquierda, dos de sus lados nos muestran el quicio y el tercer lado solo una arista.

Otro elemento con intento de estudio de perspectiva es el sepulcro colocado con una inclinación en sentido contrario a la puerta, casi en escorzo marcando una dirección hacia el fondo en el mismo sentido que la Cruz de Cristo. Prolongando las líneas de sus lados mayores (D-D') confluyen en un punto de fuga (E) al fondo de la composición y hacia la derecha presentando un defecto y es que el sepulcro aunque marca una dirección en profundidad se encuentra una

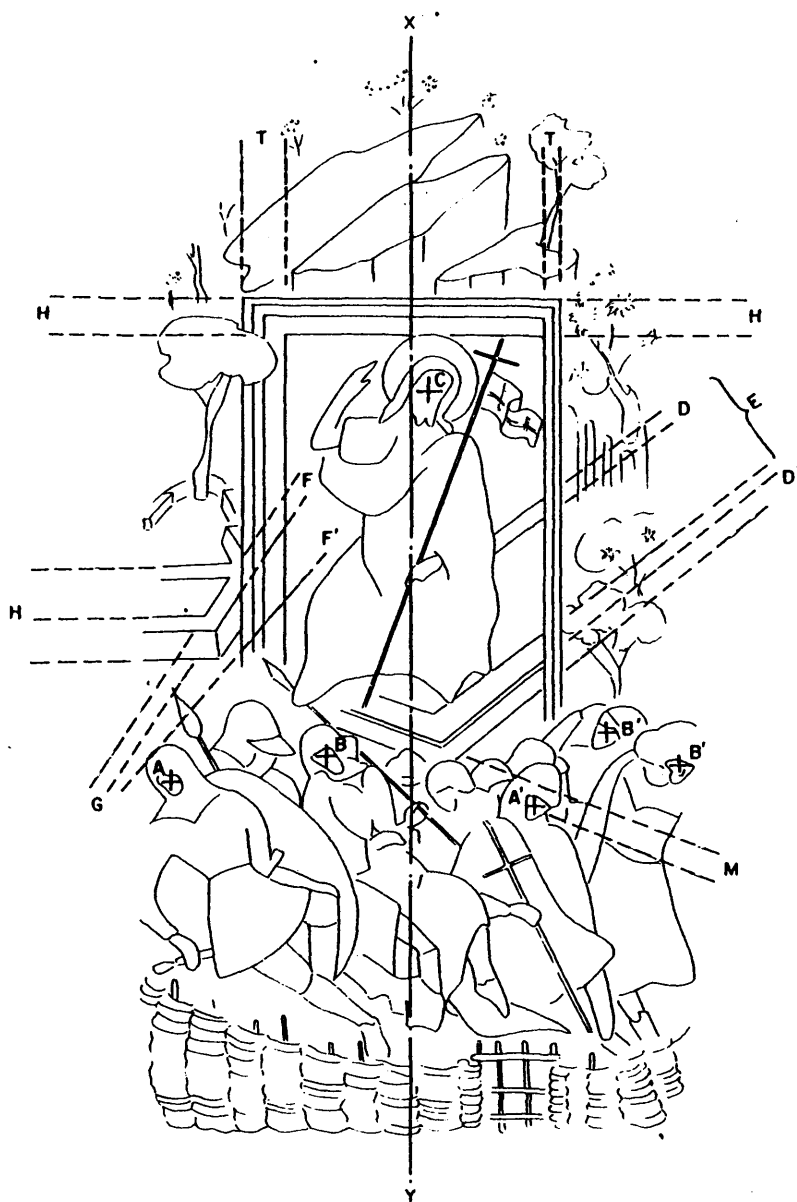
parte de el fuera de la puerta y luego el quicio lo corta así la prolongación de sus líneas de fuga se va fuera de la gruta a la dercha.

Otras líneas de fuga (F-F') vienen dadas por los lados menores, el estanque de la izquierda que confluyen en un punto de fuga (G) en primer término hacia el espectador. Hay que tener en cuenta tambien las líneas de frente (H) correspondientes a las horizontales.

Otros elementos de referencia espacial son : las cercas de primer término como de madera entretrejida, dispuestas en forma de semicírculo con lo que el centro de la composición viene a nosotros mientras que los lados se retraen.

Escalonandose en profundidad y altura, otros elementos son los soldados con las piernas y brazos en escorzo, las espadas, las lanzas y escudos en diagonal y aún mas atrás toda una serie de arboles dispuestos en forma circular detrás de unas rocas que rodean el Sepulcro de Cristo, yuxtapuestas a él y con una perspectiva de arriba abajo.

## RESURRECCION



### RESURRECCION

#### COMPOSICION.-

La escena está compuesta en torno a la figura de Cristo que coincide con el eje de simetría de la composición (X+Y). Este eje divide la escena en dos partes casi iguales. El eje pasa por Cristo y por uno de los soldados, quedando a izquierda y derecha tres soldados a cada lado y una serie de árboles repartidos casi simétricamente.

La composición se cierra en primer término por la valla de madera abriéndose hacia el paisaje del fondo.

La escena en el plano está formada a base de verticales, Cristo en el centro las jambas de la puerta y los árboles. Hay luego una serie de líneas oblicuas de los soldados, el estandarte de Cristo, los lados del sepulcro, hay que destacar la línea curva de la valla.

La composición en el espacio está formada por varios planos escalonados en profundidad y altura.

En primer plano, la valla que nos marca un semicírculo (D-D') en profundidad que se continúa formando casi un círculo completo por un trozo de valla casi en último término, el sepulcro y unas rocas que completan el círculo, encerrando de esta manera todos los personajes de la escena dentro de este círculo.

En segundo plano los soldados que crean dos diagona-

les hacia el fondo formando dos "V" (E-F-G) y (E'-F'-G'). También podemos hablar de un zig-zag en el espacio.

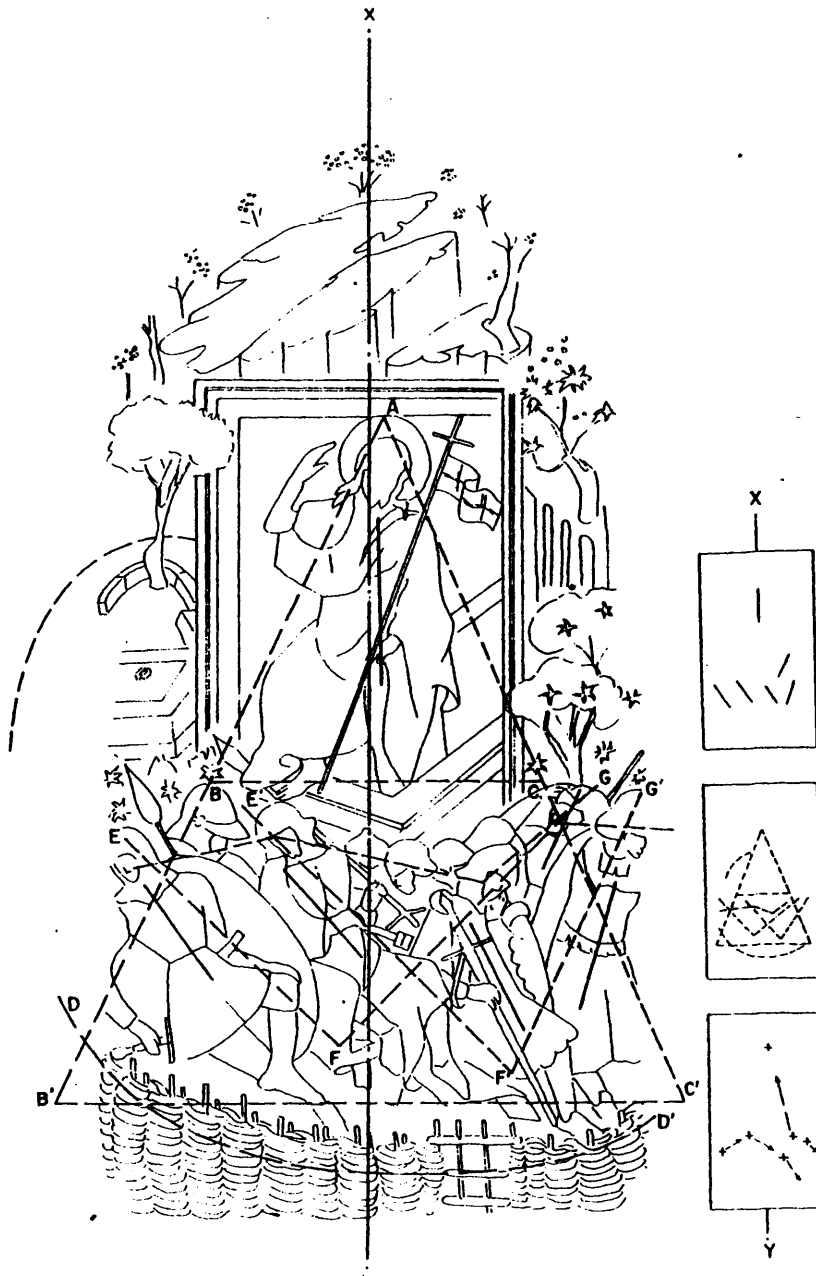
Más atrás y más alto Cristo y el Sepulcro que marcan una diagonal de izquierda a derecha. Geometrizando la escena la figura de Cristo se puede inscribir en una pirámide (A-B-C). Aún más desde la cabeza de Cristo podemos trazar otra pirámide (A-B'-C') en la que quedarían insertos los soldados, es decir todos los personajes que integran la escena.

En cuanto a las actitudes y miradas, los soldados dormidos nos llevan de unos a otros estableciendo un zig-zag y la figura de Cristo también de la misma forma mira al espectador.

Tenemos una composición simétrica, distribuida en tres zonas escalonadas en profundidad y altura, cerrada en primer término por los soldados y arriba por los árboles del paisaje. Queda en el centro de la composición y coincidiendo con el eje de simetría, Cristo.



## RESURRECCION



### RESURRECCION

#### ICOMOGRAFIA.-

La escena que actualmente está casi perdida, se desarrolla al aire libre en un paisaje rocoso con árboles, en cuyo centro dentro de un recinto cercado por vallas se encuentra Cristo surgiendo del Sepulcro y en primer término los soldados dormidos. Se representa una de las fases de la Resurrección : el momento en que Cristo sale del Sepulcro.

La Resurrección tuvo lugar sin testigos. Los Evangelios sólo cuentan como tres días después de la Crucifixión se produjo la Resurrección y como las Santas Mujeres encontraron el Sepulcro vacío (1). La primera descripción detallada del hecho se encuentra en los escritos de Ephrem el Sirio (2), según los cuales Cristo salió del Sepulcro para subir inmediatamente al Cielo.

Los cristianos para rechazar la acusación por parte de los judíos de que el cuerpo de Cristo había sido robado por sus discípulos inventaron la leyenda de la puerta sellada y los guardianes inspirándose en el tema de Daniel en el foso de los leones en circunstancias similares.(3). El hecho de que la Resurrección tuviera lugar tres días después de la muerte de Cristo se explica por la prefigura bíblica de Jonás ( que pasó este tiempo en el vientre de la ballena) y también por la creencia popular en que el alma y el cuerpo de un difunto no se separa definitivamente hasta los tres días.

Sobre el tema de la Resurrección hay desacuerdo entre los Evangelios Canónicos y Apócrifos. Para los Evangelistas la Resurrección es una vuelta momentánea de Jesús a la vida, mientras que los Apócrifos confunden el tema con la Ascensión y Cristo resucita para subir inmediatamente a los cielos.

El tema representado de Cristo saliendo del Sepulcro, es el que aparece a partir del siglo XI en que se abandona el simbolismo y se representa el tema como un hecho real. Reau pone el origen de este tema en una miniatura del Evangelionario de Munich que proviene del Escritorio de Reichenau (4).

La representación que vemos en esta escena no responde a ningún texto evangélico, sino a la tradición popular. Se ha hablado de la influencia en el tema de las representaciones del Teatro de la Pasión (5). Según la hipótesis de Schrader se debe a una contaminación del tema de la Resurrección de los Muertos (6).

Dentro de este mismo tema de Cristo saliendo del Sepulcro hay distintas variantes iconográficas, la que se representa aquí es la de Cristo poniendo un pie sobre el borde del Sepulcro. Este tema aparece ya en la iconografía del siglo XIII, en la que en contra de los relatos evangélicos se suprime el ángel que quita la losa del Sepulcro y Cristo surge sin ninguna ayuda (7).

El Sepulcro está puesto en diagonal, en profundidad dentro de las rocas. El artista ha representado u-

na entrada adintelada ante el Sepulcro con la que alude al tipo histórico de Sepulcro cerrado por una gran losa a la que los Padres de la Iglesia y los Teólogos han dado un carácter simbólico: "la piedra en la que se escribió la Antigua Ley, es la Antigua Ley, recubre a Cristo como en el Antiguo Testamento la letra escondía, ocultaba el espíritu, al resucitar Cristo, la Ley no tiene sentido"(8).

Cristo se representa siguiendo el mismo modelo que hemos visto en toda la Capilla (nimbo crucífero, barba partida y mechones en la frente ). Lo mismo que en el Descenso al Limbo lleva los atributos de resucitado: la Cruz y la Bandarola, símbolos de su victoria. Va cubierto por un manto que deja al descubierto sus llagas.

En primer término el artista ha representado a los soldados echados en el suelo unos con los ojos cerrados , dormidos y otros tapándose los ojos dando muestras de cegarse con la luz y también de sorpresa y temor ante el suceso que están presenciando. Acerca de la presencia de los soldados en la escena tampoco hablan los Evangelistas. Solo San Mateo se refiere a ellos : " De miedo de él temblaron los guardias y se quedaron como muertos " (9). Las vestiduras de los soldados son anacrónicas, no visiten como soldados romanos sino siguiendo la moda de la época con armaduras.

El escenario del tema, un paisaje rocoso con árboles encaja perfectamente con la descripción del huerto hecha por los Evangelistas : " Había cerca del sitio donde donde fué crucificado un huerto, y en el huerto un se-

pulcro nuevo, en el cual nadie aún había sido deposi -  
tado... " (10).

RESURRECCION

## NOTAS.÷

- (1).- MATEO: 28, 1-7. MARCOS: 16, 1. LUCAS: 24, 10.  
JUAN: 20,1.
- (2).- REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien. T. II  
Nouveau Testament. Paris 1957. pág, 538.
- (3).- Los críticos racionalistas exponen por una parte  
que la muerte de Jesús no había sido mas que apa-  
rente, recobrando el sentido en el Sepulcro. Dan  
una segunda explicación basandose en un fenómeno  
de autosugestión colectiva de los discipulos al  
no poderse resignar a la muerte de Cristo.
- (4).- REAU, L.: Ob, cit, pág, 544.
- (5).- MALE, E.: L'Art Religieux du XII siècle en France.  
pág, 132. Rechaza esta hipótesis pero sin dar nin-  
guna explicación.
- (6).- SCHRADE, H.: Iconographie der christlichen Kunst.  
Die Auferstehung Christi. Berlin 1932. Citado por  
REAU, L: ob, cit. pág, 544.
- (7).- MALE, E.: L'Art Religieux du XIII siècle en France.  
pág, 196.
- (8).- Ibidem.
- (9).- MATEO: 28, 4.
- (10).- JUAN: 19, 41.

ASCENSION

## DESCRIPCION.-

Es la única escena del séptimo compartimento que se encuentra en la pared este. La escena se puede dividir en dos zonas: arriba Cristo ascendiendo rodeado de ángeles y en la parte inferior la Virgen y los apóstoles presenciando su Ascensión.

La Virgen sirve de eje de simetría y a derecha e izquierda están dispuestos los Apóstoles simétricamente en parejas. Al lado de la Virgen hay dos Santas Mujeres con tocas cubriéndoles la cabeza, este hecho no aparece en ninguna fuente, quizá sea una derivación del tema iconográfico en que aparecían los dos ángeles atendiendo a la Virgen.

La Virgen es una mujer mayor con las manos juntas, túnica y manto cubriéndola la cabeza, junto con los Apóstoles eleva la cabeza mirando hacia lo alto. El manto está decorado, los nimbos de la Virgen y de los Apóstoles tienen el mismo tipo de decoración, las Santas Mujeres tienen un nimbo distinto.

ASCENSION

## PERSPECTIVA.-

La escena que se desarrolla al aire libre se puede dividir en dos zonas; arriba Cristo ascendiendo rodeado de angeles y en la parte inferior la Virgen y los Apostoles presenciando la Ascensión, todos ellos distribuidos simétricamente en torno a un eje (X-Y) que divide la composición en dos partes iguales.

En esta escena con un fondo neutro no hay ninguna arquitectura que nos sirva de apoyo para el estudio de la perspectiva pero si se ve un intento de ella en el escalonamiento de los personajes con cuyas cabezas podemos trazar líneas de fuga en profundidad y en altura.

Hay dos grandes planos uno en la zona superior y otro en la inferior, en esta hay un primer plano formado por los dos apostoles arrodillados, San Pedro y San Juan (A-A') un segundo plano (B-B') con los otros dos apóstoles detrás, un tercer plano La Virgen (C), un cuarto plano dos apostoles y una Santa Mujer a cada lado (D-D') y en último plano dos apostoles a cada lado (E-E'). En la zona superior escalonado en altura y profundidad estaría el último plano formado por Cristo (F) rodeado por los angeles, tres a cada lado escalonados a su vez en tres planos distintos en profundidad y en altura (G-G') (H-H') (I-I').

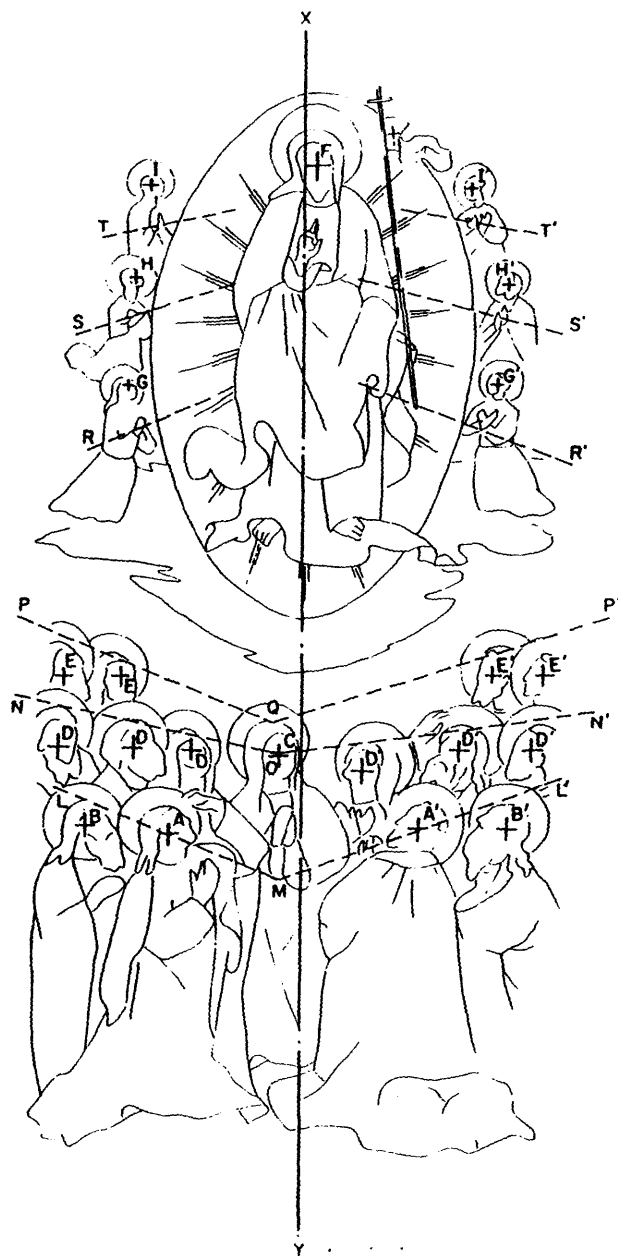
Los cuatro personajes primeros forman dos líneas de fuga (L-L') que confluyen en un punto de fuga (M) hacia el espectador.



Los seis personajes del fondo forman otras dos líneas de fuga (N-N') que confluyen en un punto detras de la cabeza de la Virgen (O) y los últimos cuatro personajes (P-P') tambien confluyen en otro punto encima y detrás de la Virgen (Q). Esto mismo sucede con los angeles que rodean a Cristo, escalonados van dando distintos puntos de fuga en altura y en profundidad (R-R') (S-S') (T-T').

Quedan elementos sueltos que nos dan espacio como es la posicion de los personajes y de sus miembros en escorzo, tambien hay que observar algunos fallos como es que la profundidad no esta marcada por el espacio entre unos y otros personajes que materialmente no existe sino por su altura, unos personajes sobresalen de los otros en altura.

Toda la escena esta comstruida con un punto de vista bajo dándonos una vision de abajo a arriba.



ASCENSION

## COMPOSICION.-

La composición está dominada por una gran simetría, tanto en la zona superior donde Cristo es el eje como en la inferior en donde la Virgen está también en el centro dando un eje de simetría (X-Y).

La escena está distribuida en dos zonas, la superior en donde está Cristo rodeado de ángeles y la inferior con la Virgen y los apóstoles. En términos generales podemos decir que la composición está escalonada en dos planos en altura y en profundidad.

La composición en el plano está formada a base de verticales dadas por Cristo con la Cruz de Resucitado, los ángeles y todas las demás figuras.

En cuanto a la composición en el espacio, arriba la figura de Cristo está envuelta por una mandorla de ángeles formando una composición en óvalo. Mientras que en la zona inferior se forma una composición en semicírculos concéntricos, en guirnalda con los personajes que se corresponde con el óvalo de arriba.

Las figuras de la zona inferior se pueden agrupar también en el espacio formando dos triángulos (A-B-C) y (A'-B'-C') o pirámides que dejarían libre la figura de la Virgen. En torno a ella quedaría un tetraedro (A''-B''-C'') con el vértice a los pies de la Virgen acoplándose perfectamente al esquema que

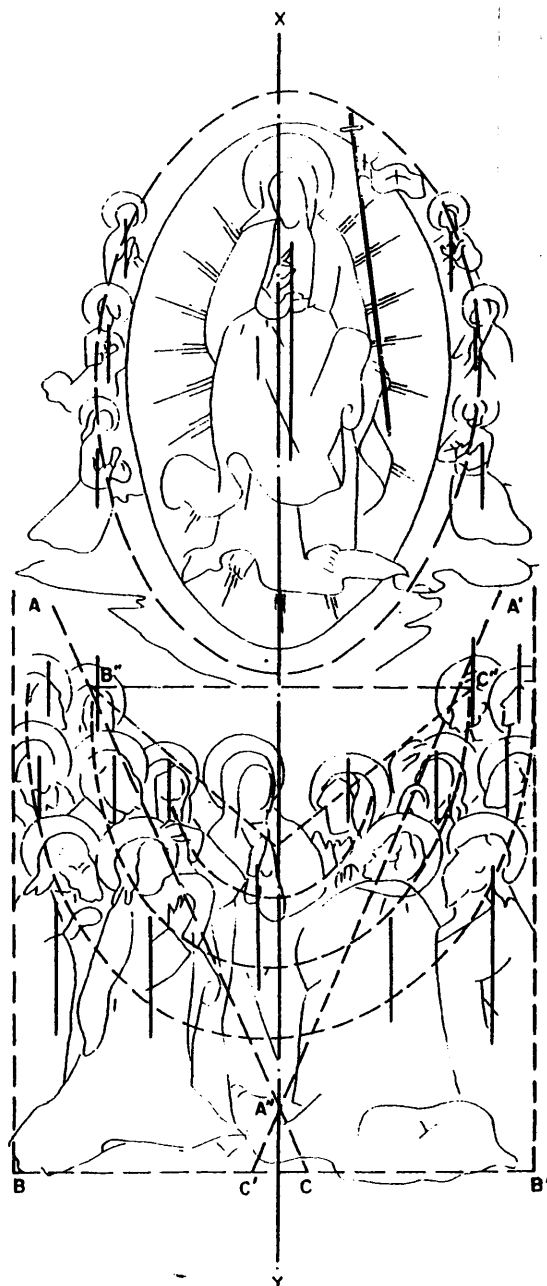
dejan las otras dos pirámides.

Analizando la posición en el espacio de los personajes de la zona inferior podemos formar tres semicírculos concéntricos que prolongándose nos darían una elipse, quedando la Virgen en el centro y dando de esta manera una composición en guirnalda que se complementa en cierta manera con el óvalo formado en la zona superior por los ángeles que están en torno a Cristo.

En cuanto a las actitudes y miradas hay una dirección muy clara de abajo a arriba, con una concentración de todos los personajes hacia la zona superior en donde está Cristo. Pero esta concentración no se produce solo en la parte inferior sino que los ángeles que rodean a Cristo también dirigen sus miradas hacia arriba, hacia Él. Cristo bendiciendo mira ligeramente hacia abajo.

De esta manera podemos hablar de una composición totalmente simétrica que aunque está separada en dos zonas, estas se ligan perfectamente por la posición y por las actitudes de los personajes formando una composición perfectamente cerrada en donde todo nos lleva a la figura principal que es Cristo.

ASCENSION



ASCENSION

## ICONOGRAFIA.-

El tema se desarrolla en un escenario al aire libre. Sepuede dividir en dos zonas superpuestas: arriba Cristo, ascendiendo rodeado de angeles y en la parte inferior la Virgen y los Apóstoles presenciando el hecho.

En esta escena se sigue la iconografía tradicional, aunque no evangélica. El relato más completo lo da San Lucas cuando dice: " Y los sacó fuera hasta llegar junto a Betania y alzando sus manos los bendijo; y aconteció que mientras bendecía, se desprendió de ellos y era llevado en alto al cielo...." (1). Con palabras semejantes narra este mismo hecho San Marcos (2). San Juan no hace mas que una alusión a la exaltación celeste de Jesús (3). Los Evangelios Apócrifos narran este hecho en las Actas de Pilatos o Evangelio de Nicodemo.

Un texto esencial son los Hechos de los Apóstoles (4), que añaden dos detalles que han aprovechado los artistas: la nube que oculta a Cristo a los ojos de sus discípulos y dos angeles que los anuncian su venida al final de los tiempos.

Cristo en la zona superior está representado de pie siendo visible su cuerpo entero. Sigue la fórmula mas extendida, que ha dado lugar a confusión entre la Resurrección y Ascensión. Se le representa con los ca-

racteres que hemos visto en toda la Capilla de nimbo crucífero, barba partida y mechones en la frente. Lleva también los atributos de Resucitado: la Cruz y la Banderola, que son los mismos que hemos visto en la Resurrección, pero Cristo en este caso aunque deja ver las llagas de sus pies y manos no está representado como Varón de Dolores. La iconografía seguida tiene todavía reminiscencias del Arte Bizantino, que subraya la divinidad de Cristo, envolviéndole como ocurre en este caso con una mandorla luminosa rodeada de ángeles. Se representa el tema de la Ascensión propiamente dicha como sostiene el Papa Gregorio I que dice que Cristo subió : " sua virtute fertur " (5).

Debajo de Cristo queda el grupo terrestre compuesto por la Virgen, las Santas Mujeres y los Apóstoles que siguen con su mirada la Ascensión. La Virgen está representada como mujer mayor con la cabeza cubierta, indumentaria y colores que responden a las características de este ciclo de la Glorificación de Cristo. Está situada en el centro de la composición con las manos juntas mirando hacia el cielo. Responde al tipo más común de representaciones en las que la Virgen aparece como orante, personificando a la Iglesia que Cristo al subir deja en la Tierra.

La Virgen no es mencionada en ninguna de las fuentes que hemos visto. Su presencia responde al progreso del culto a la Virgen que busca su presencia en todos los momentos importantes de la vida de Cristo.

A derecha e izquierda de la Virgen aparecen dos figuras femeninas que son la representación de dos Santas Mujeres: de las que tampoco se habla en los textos. Por último a ambos lados de la Virgen y repartidos simétricamente en torno a ella se encuentran los Apóstoles. El artista ha representado doce Apóstoles seis a cada lado cometiendo el mismo error iconográfico que aparece en el Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas, pues según los Hechos de los Apóstoles (6) son once los Apóstoles que rodean a María ya que Judas no había sido sustituido aún por Matías.

La actitud de todos ellos es de asombro, algunos se tapan la cara cegados por el resplandor, pero todos ellos dirigen su mirada al cielo. El artista ha diferenciado a cada uno de ellos y podemos distinguir sus características fisonómicas destacando en primer término San Juan y San Pedro.

La iconografía seguida es la que representa la Ascensión de Cristo por su propio poder en presencia de sus discípulos. En lo que se refiere a la presencia de las mujeres sólo ha podido guiarse de los Hechos de los Apóstoles que son los únicos que aluden escuetamente a ellas: " todos estos perseveraban unánimes en oración con algunas mujeres con María, la Madre de Jesús y con los hermanos de éste " (7).



ASCENSION

NOTAS.-

- (1).- LUCAS: 24, 50-53.
- (2).- MARCOS: 16, 19-20.
- (3).- JUAN: 20, 17.
- (4).- HECHOS DE LOS APOSTOLES: 1, 9-12.
- (5).- REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien. T.II  
Nouveau Testament. Paris 1957. pág: 585.
- (6).- HECHOS DE LOS APOSTOLES: 1, 13: " Cuando hubieron  
llegado subieron al piso alto, en donde permaneci-  
an Pedro y Juan, Santiago y Andres, Felipe y Tomás,  
Bartolomé y Mateo, Santiago de Alfeo y Simón el ZE-  
lotes y Judas de Santiago ".
- (7).- HECHOS DE LOS APOSTOLES: 1, 14.

DIOS PADRE Y CRISTO

## DESCRIPCION.-

El octavo compartimento se encuentra en la pared sur, encima del órgano. Está dividido en dos zonas y se representan dos escenas distintas: arriba Dios Padre y Cristo y abajo el Juicio Final.

La escena superior representa a Dios Padre y Cristo sentados en el centro en un trono con dosel y rodeados de ángeles que tocan instrumentos musicales. Debajo y en la zona que la separa de la zona inferior hay una inscripción con caracteres góticos: "Ascendit ad celos: sede: ad dexteram: dei: patris: OMS." Estas palabras nos indican que el artista ha representado uno de los artículos del Credo.

En un trono y sobre cojines, Dios Padre y Cristo están sentados, Cristo a la derecha de Dios Padre hace el gesto de bendecir y lleva un libro en la mano en el que se ve la estrella de Judá de la misma manera que en la Anunciación.

El trono tiene un dosel con labor de taracea coronado por arcos conopiales que cobijan una tracería gótica. El nimbo de Dios Padre y Cristo son iguales. A derecha e izquierda, tres ángeles a cada lado, tocando los dos primeros instrumentos musicales, formando como una mandorla. Los ángeles son de tipo italiano, con alas de águila, nimbo y diadema con pedrería. El nimbo es igual en todos.

### DIOS PADRE Y CRISTO

#### PERSPECTIVA.-

La escena se reduce a los personajes esenciales: Dios Padre y Cristo, sentados en trono con tres angeles a cada lado formando una escena perfectamente simétrica en torno a un eje (X-Y).

El trono que podría ser un elemento con estudio de perspectiva carace por completo de ella, lo que se refiere al respaldo esta hecho con una visión totalmente frontal. En el asiento vemos un intento de perspectiva pero el artista lo que ha hecho es una perspectiva abatida e inversa y no queda horizontal sino inclinado hacia adelante confundido con el respaldo como visto de arriba a abajo, lo mismo que ocurre con los cojines sobre los que se sientan Dios Padre y Cristo, no estan sentados perfectamente sino casi de pie y sin ningún espacio entre ellos y el respaldo.

En la posición de los personajes vemos una preocupación espacial, estableciendose distintos planos en profundidad y en altura.

Un primer plano está formado por los ángeles (A-A') que tocan instrumentos musicales uno a cada lado del eje central. En segundo plano Dios Padre y Cristo (B-B'). Un tercer plano formado por los otros dos ángeles con instrumentos (C-C') y un cuarto y último plano con dos ángeles que se apoyan en el respaldo (D-D').

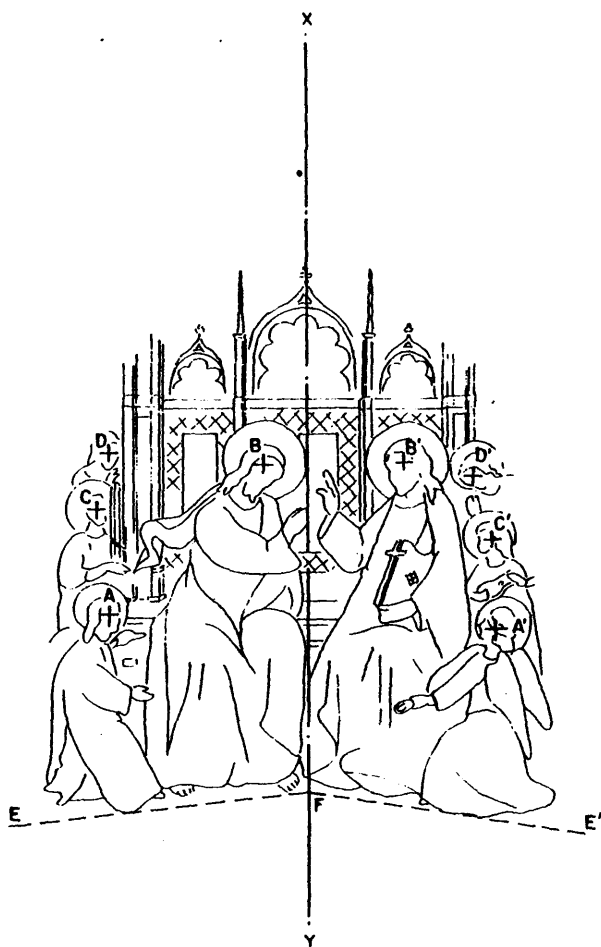
Podemos ver en cierta manera como un arcaísmo todavía

restos de perspectiva jerárquica en el tamaño de Dios Padre y Cristo en relación con el de los ángeles que les rodean.

La posición de los pies de los dos ángeles del primer término y los de Dios Padre y Cristo nos dan dos líneas de fuga (E-E') que confluyen en un punto (F) entre Dios Padre y Cristo.

Por último, elementos de búsqueda espacial son la posición de los cuerpos y miembros creando espacio con sus escorzos como en Cristo que con su brazo derecho nos lleva hacia adentro en contraposición al escorzo del brazo de Dios Padre que se adelanta hacia el espectador. También hay preocupación espacial en la posición de los instrumentos musicales de los ángeles, así como en la colocación del libro de Dios Padre.

## DIOS PADRE Y CRISTO



DIOS PADRE Y CRISTO.

## COMPOSICION.-

La escena se desarrolla simétricamente en torno a un eje central (X-Y) quedando Cristo y tres angeles a la izquierda y a la derecha Dios Padre y otros tres angeles.

La composición en el plano está dominada por verticales, tanto las del respaldo del trono terminando en pináculos como las que constituyen las figuras de Dios Padre y Cristo y los angeles.

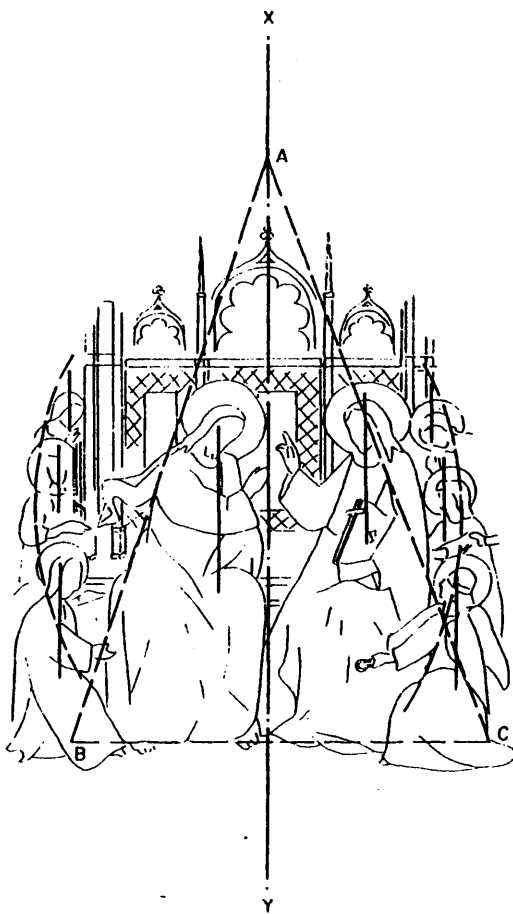
En el espacio las figuras de Dios Padre y Cristo se pueden inscribir en una gran pirámide (A-B-C) de base rectangular.

Los angeles forman dos semicírculos encontrados que continuados nos darían un ovalo en el espacio que cierra la composición.

En cuanto a las actitudes y miradas vemos una concentración de las miradas de los angeles hacia las dos figuras centrales mientras que estas se miran una a otra. También podemos hablar de una composición en aspa a partir del ángel del primer término pasando por Dios Padre y Cristo hasta los dos angeles del último término.

De esta manera tenemos un tipo de composición perfectamente simétrica y cerrada sin ninguna conexión con el exterior.

## DIOS PADRE Y CRISTO



### DIOS PADRE Y CRISTO

#### ICONOGRAFIA.-

La escena representa a Dios Padre y Cristo entronizados rodeados de ángeles que tocan instrumentos musicales. Es la representación de un Artículo del Credo como se lee en la zona inferior de la escena: " Sedem ad Dexteram Patris " por el que se representa a Cristo después de ascender al Cielo, sentado a la derecha de Dios Padre.

Dios no se ha aparecido a los hombres en forma humana, por lo tanto no tenemos ninguna imagen real. Se reveló por primera vez ante Moisés detrás de una cortina de llamas en la zarza ardiendo: " tú no podrás ver mi cara; pues el hombre no puede verme y vivir, dijo Dios a Moisés (1). Más adelante se lee : " tú me verás por detrás pero mi cara no puede ser vista " (2).

La Ley de Moisés prohíbe toda representación de Dios: " tú no harás ninguna imagen tallada " según ordena el segundo mandamiento del Decálogo (3). En el Deuteronomio se lee: " Maldito sea el hombre que hace una imagen tallada o fundida, objeto de abominación para el Eterno " (4).

Los primeros Doctores de la Iglesia, temiendo la idolatría, confirmaron estas prohibiciones del Antiguo Testamento (5). Pero estas prohibiciones se olvidan y el Arte de la Edad Media multiplica las representaciones



nes figuradas de Dios Padre representado unas veces como Anciano de los Días y otras con los atributos de papa o emperador celestial. (6)

En este caso el artista se aleja de la representación tradicional de Dios Padre como Anciano de los Días (7) según la Misión del Profeta Daniel. Se le representa con los caracteres físicos de Cristo, con melena, barba partida, y nimbo crucífero. Con su mano derecha bendice a Cristo mientras que en la izquierda sostiene el libro del Evangelio.

A la derecha de Dios Padre se representa a Cristo según el esquema Bizantino como un tipo híbrido de Dios Todopoderoso, en donde se funden y confunden el Padre y el Hijo, ( Creador y Salvador ). Normalmente en las escenas de Cristo posteriores a su subida a los Cielos, sus representaciones guardan la apariencia que mantuvo en la tierra, en este caso Cristo sigue la iconografía bizantina conservando los trazos de barba partida, melena y nimbo crucífero que hemos visto también en Dios Padre pero aunque se ha representado su apariencia humana se ha omitido toda huella aparente de Pasión. Cristo con las manos juntas e inclinando la cabeza recibe la bendición de Dios Padre.

Los dos personajes están sentados en un trono común decorado con mármoles de colores y tracería gótica y rodeados por coros angélicos. Seis ángeles distribuidos simétricamente tres a cada lado del trono tocan instrumentos musicales. Se les representa siguiendo

el tipo iconográfico bizantino como bellos adolescentes vestidos con túnica hasta los pies, alas de pájaro, melena rubia recogida por una diadema y nimbo dorado con la misma decoración puntada que tienen los nimbos de Dios Padre y Cristo.

La iconografía seguida por el artista es la de Cristo sentado a la derecha de Dios Padre como está descrito en el salmo "Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis", tomando como modelo la imagen fijada en el Arte Bizantino en el que se funden la imagen de Dios Padre y de Cristo en una sola. De esta manera los dos personajes son iguales, Dios Padre está representado con los atributos del Hijo, la única diferencia que podemos encontrar en ellos son sus actitudes: (Dios Padre bendiciendo y Cristo con las manos juntas) y la posición de Cristo a la derecha del Padre.

DIOS PADRE Y CRISTO

## NOTAS.-

- (1).- EXODO 33, 20.
- (2).- EXODO: 33, 23.
- (3).- EXODO: 20, 4.
- (4).- DEUTERONOMIO: 4, 15; 27, 14.
- (5).- San Juan Damasceno dice que es legítimo represe-  
sentar a Dios Hijo puesto que se ha encarnado, pe-  
ro hay que abstenerse de representar a Dios Padre  
pues ningún mortal ha podido verle: "Dei qui est  
incorporeus, invisibilis, imago nulla fieri potest".  
REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien. T. II.  
Ancien Testament. pág. 6.
- (6).- DIDRON, A.M.: Christian Iconography. Vol. I. New  
York 1965. págs: 156-221. Trata sobre las distin-  
tas representaciones y atributos de Dios Padre.
- (7).- " Continué mirando hasta el momento en que el An-  
ciano de los Dias se sentó en su trono. Sus vesti-  
duras eran blancas como la nieve y los cabellos  
de su cabeza eran como de lana pura " DANIEL, 7, 9.

JUICIO FINAL

## DESCRIPCION.-

Pertenece a la escena inferior del octavo compartimento. Representa el momento en el que Cristo viene a juzgar a los vivos y a los muertos.

La escena se centra en torno a Cristo que está en el centro sentado en una nube en forma de mandorla luminosa, con los brazos abiertos mostrando sus llagas, el costado también queda al descubierto por el manto. Se muestra como varón de dolores, el modelo de Cristo es el mismo que S. Lucas, el nimbo aunque casi perdido repite el mismo modelo de los ángeles de la escena superior.

En la parte de arriba están representados dos ángeles, uno a cada lado de Cristo mostrando los Símbolos de la Pasión. Están representados de medio cuerpo con manto, túnica y alas de pájaro, como Cristo están envueltos en nubes y tienen el mismo tipo de nimbo. Las figuras de estos ángeles son del mismo tipo italiano que los de la escena superior con la misma diadema sujetando el pelo.

El ángel de la derecha lleva una lanza en su mano derecha y los tres clavos en la izquierda. El ángel de la izquierda lleva la vara con la esponja en su derecha y la Cruz en su mano izquierda.

En la parte inferior hay dos grupos diferencia-

dos: a la izquierda un grupo de monjes y una mujer con toca, puesta de espaldas que cierra la composición, todos con las manos juntas, es el grupo de los santos. El grupo de la derecha es semejante hay tambien una figura femenina echada que cierra, detrás dos monjes y otros personajes y un diablo que los agarra, representan el grupo de los condenados.

### JUICIO FINAL

#### PERSPECTIVA.-

La escena se centra en torno a Cristo presentado como varón de Dolores sobre una mandorla res plandeciente y en fondo totalmente neutro, distribuida simétricamente en torno a un eje (X-Y).

Sin ninguna referencia espacial arquitectónica o de paisaje, el único elemento que nos marca el espacio son los personajes con su posición o sus actitudes.

Lo mismo que en la escena anterior vemos la utilización también de la perspectiva jerárquica (la figura de Cristo es de mayor tamaño que las otras).

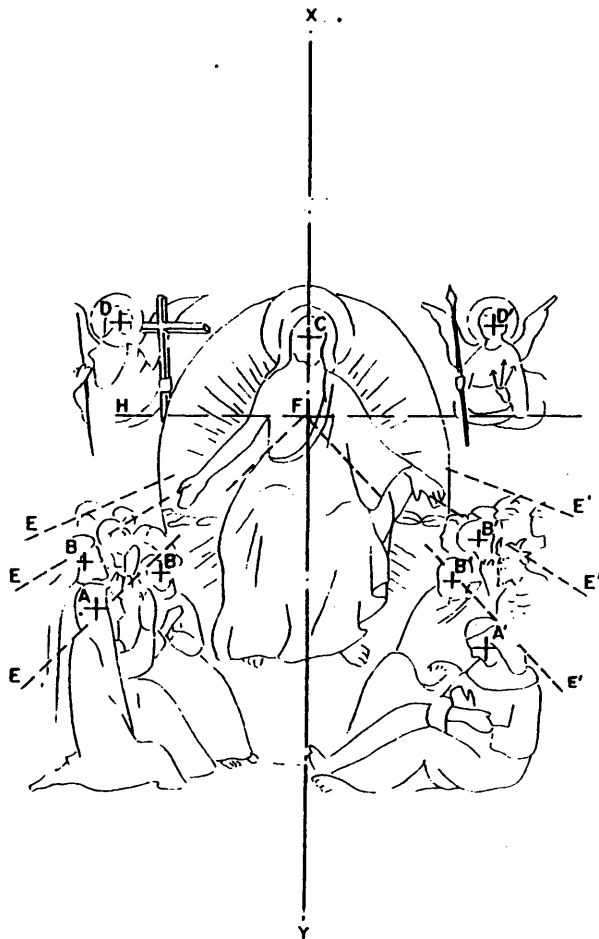
Elementos que ayudan a la consecución del espacio son por ejemplo el hecho de que el artista coloque dos figuras una a cada lado en primer plano en el ángulo de la composición replegadas sobre si mismas en esgarzo, marcando una dirección hacia el fondo (A-A'). A continuación de estos personajes se van escalonando en profundidad y en altura los demás pero sin un estudio de perspectiva perfecto ya que carecen de espacio entre ellos, simplemente se van escalonando. De esta manera tendremos un segundo, tercero y cuarto plano formados por las figuras de la zona inferior (B-B'). En un quinto plano estaría Cristo (C) y en sexto plano los dos ángeles (D-D') que llevan los instrumentos de la Pasión.

Las figuras del primer término con sus cabezas forman unas líneas de fuga (E-E') que confluyen en un punto (F) en

el eje de la composición y en la zona superior coincidiendo con el pecho de Cristo dandonos una perspectiva central y de abajo a arriba teniendo la línea del horizonte alta (H).

Intentos de buscar espacios los vemos en la posición de la Cruz que lleva uno de los angeles y en la lanza del otro ligeramente en diagonal. Cristo sentado sobre una nube con las rodillas en escorzo y los brazos también adelantados formando una "V" nos marcan la profundidad.

## JUICIO FINAL





JUICIO FINAL

## COMPOSICION.-

La escena se centra en torno a la figura de Cristo que coincide perfectamente con el eje de simetría (X-Y). A izquierda y derecha de él se reparten simétricamente los personajes de la zona inferior, a la izquierda hay un grupo de monjes y una mujer con toca puesta de espaldas que cierra la composición. El grupo de la derecha es semejante, hay una figura femenina echada que cierra, detrás dos monjes, otros personajes y un diablo que les está agarrando, representan el grupo de los condenados. En la zona superior dos ángeles con instrumentos de la Pasión uno a cada lado de Cristo.

En el plano hay un predominio de verticales, la de Cristo, los personajes de abajo y los ángeles.

En el espacio la composición de las figuras es simétrica en torno a Cristo cuya figura se puede inscribir en una pirámide (A-B-C) inscrita a su vez en un óvalo formado por la mandorla resplandeciente que rodea su figura.

Tanto el grupo de los elegidos como el de los condenados se pueden incluir en una pirámide (E-F-G) y (E'-F'-G) pero marcando semicírculos concéntricos es decir una composición casi en guirnalda que combina con la mandorla de Cristo e incluso más, casi puede formar un óvalo perfecto con los ángeles de la zona superior en torno a Cristo.

En cuanto a las actitudes y miradas, en la zona su-

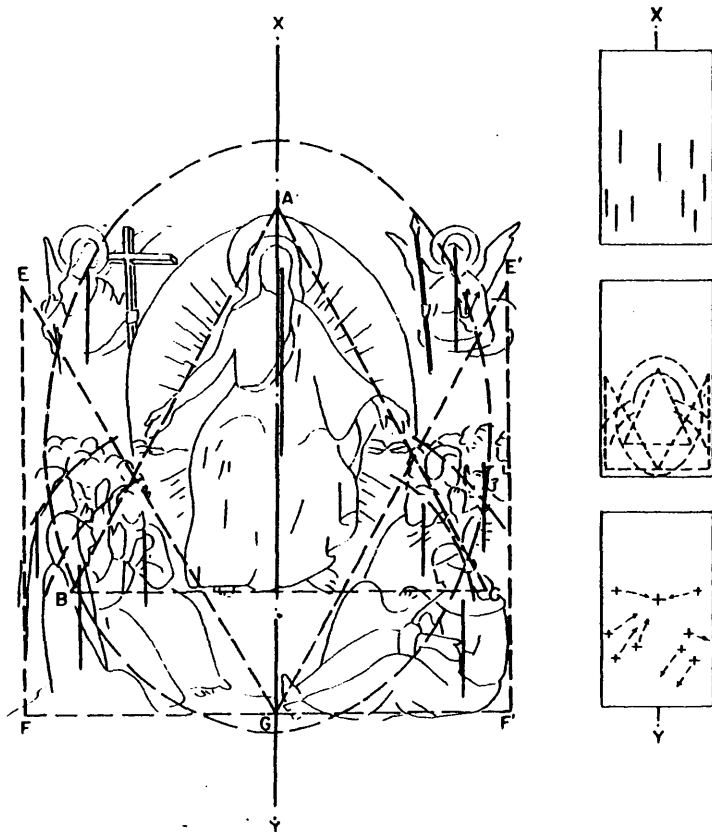
perior, los angeles dirigen la mirada a Cristo y este mira el frente. En la zona inferior hay una contraposición entre los dos grupos, el de la izquierda de los elegidos, todos con las manos juntas y demostrando una gran serenidad dirigen sus miradas a la zona superior hacia Cristo. Por el contrario el grupo de la derecha esta totalmente inquieto desequilibrado en sus actitudes y miradas que huyen claramente de Cristo.

La escena se desarrolla en un cuadrado casi perfecto en torno a un eje de simetría. Podemos hablar de dos zonas superior e inferior pero las dos perfectamente ligadas con la figura de Cristo y las actitudes de sus figuras.

Es pues una composición totalmente cerrada con un círculo exterior y el ovalo casi concéntrico de Cristo. En terminos generales el cuadrado le podemos dividir en una zona central en donde esta inscrita la figura de Cristo, dos grandes triangulos en la zona inferior en los angulos y otros dos mas pequeños arriba ocupados por los ángeles, quedando un rombo en donde se inscribe la figura de Cristo.

En resumen es una composición perfectamente simétrica cerrada y armónica.

## JUICIO FINAL



JUICIO FINAL

## ICONOGRAFIA.-

La escena representa la aparición de Cristo el día del Juicio Final, a su derecha el grupo que representa a los elegidos y a su izquierda a los condenados y en la parte superior dos angeles con los instrumentos de la Pasión.

La Iconografia seguida para Cristo se aparta del Apocalipsis que daba la imagen de Cristo Justiciero que se mantiene hasta el siglo XIV. La imagen tomada aquí es la del Evangelio, Cristo aparece como Redentor (1), centrado, sentado sobre las nubes, dentro de una mandorla luminosa, con los brazos extendidos mostrando sus llagas de las manos, y el pecho descubierto viendosele la llaga del costado, es la representación de Cristo Varón de Dolores.

Los angeles de la parte superior llevan los Instrumentos de la Pasión. El de la izquierda lleva la Cruz y la Vara de los Impropefios, el de la derecha los Tres Clavos y la Lanza. Esta innovación se toma del arte heráldico (2) no son otra cosa que las Armas de Cristo, tema que se hace muy popular en el siglo XV.(3)

Las dos cabezas representando el Sol y la Luna quedan como escondidos detrás de los ángeles, acausa del destello de la luz de Cristo. Según los textos son eclips-

sadas por la luz que despiden los Instrumentos de la Pasión de Cristo (4).

Los personajes de la zona inferior, distribuidos en dos grupos los santos elegidos a la izquierda ( a la derecha de Cristo ) , todos con las manos juntas en actitud orante mirando hacia Cristo que llega. En la zona opuesta los condenados , los del primer término una mujer y un fraile agarrados violentamente por un demonio dentro ya de la sátira del siglo XV y detrás todo un grupo de gentes agitadas, con las miradas perdidas en contraposición a la serenidad que presenta el grupo de los elegidos.

Según Réau el origen de este tema está en el siglo VI o VII en la miniatura bizantina del manuscrito de Cosmas Indicopleustes (8. Vat.) (5).

Las fuentes iconográficas sobre este tema que podemos ver en los Evangelios nos hablan de como despues de una serie de signos, se verá al Hijo del hombre, aparecer sobre las nubes: " Entonces aparecerá el estandarte del Hijo del hombre en el cielo, y se lamentaran todas las tribus de la tierra, y veran al Hijo del hombre venir sobre las nubes del cielo con poder y majestad grande" (6). Cristo El mismo anuncia ya ante el Sanedrin que El mismo vendrá un día en estas condiciones " Un día vereis al Hijo del Hombre sentado a la derecha del poder de Dios y viniendo sobre las nubes del cielo" (7). De igual manera se anuncia su venida en los Hechos de los A-

póstoles despues de la Ascensión: cuando los angeles se mostraron a los Apóstoles: " Este Jesus, que acaba de elevarse delante vuestro, hacia el cielo, volverá de la misma manera, que le habeis visto subir al cielo (7).

La iconografia de esta escena responde al articulo del Credo en donde se dice " desde allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos ". Cristo está representado como Varon de Dolores: " El muestra sus cicatrices, dijo uno de ellos, para testimoniar la verdad del Evangelio, y para probar que verdaderamente ha sido crucificado por nosotros " (8).Cristo con un gesto apocalíptico acoge con su mano dercha a los elegidos, mientras que con la izquierda rechaza a los reprobos.(9).

### JUICIO FINAL

#### NOTAS.-

- (1).- MATEO, 24, 36-41. y 25, 31-46.
- (2).- REAU, L.- Iconographie de l'Art Chrétien. T.II Nouveau Testament. Paris 1957. pág, 740.
- (3).- MALE, E.: L'Art Religieux du XIII siècle en France. Paris 1948. pág, 374. Atribuye la metáfora siguiente a San Juan Crisóstomo : " Al lado del Hijo del Hombre aparecen unos ángeles, unos llevando la cruz y la corona de espinas y otros la lanza y los clavos... Lo mismo que en el día de la entrada solemne de un emperador se lleva delante de él su estandarte, su cetro y su corona. De igual manera en el día glorioso en que se mostrará el Hijo de Dios al mundo por segunda vez, los ángeles llevarán triunfalmente la cruz, la lanza y la corona de espinas." Esta metáfora ha sido tomada por H. de Autun en su Elucidarium, cap, XII. Por Vicente de Beauvais en el Spec. Hist. Epil. CXII y también por la Leyenda Dorada cap. I
- (4).- MALE, E.: Ob, cit pág. 374.
- (5).- REAU, L.: Ob, cit, pág, 737.
- (6).- MATEO, 24, 30-31.
- (7).- MATEO, 26, 64 y MARCOS, 14, 62.
- (8).- VICENTE DE BEAUVAIS, Spec. Hist. Epil, CXII.
- (9).- MATEO 25, 33-41.

PENTECOSTES

## DESCRIPCION.-

Este solo tema ocupa todo el noveno compartimento que se encuentra en la parte central de la pared sur, encima de la puerta de entrada a la Capilla.

La escena se desarrolla en un interior en la parte baja con artesonado y ventana abocinada los Apóstoles están reunidos con la Virgen, sobre la que descenden unos rayos que proceden de la Paloma del Espíritu Santo que se encuentra en la parte de arriba y que es mandada por Dios Padre que está en la parte superior asomado sobre la arquitectura coronada con una barandilla, lleva un libro en su mano izquierda.

A la derecha se representa otra estancia cerrada con dos ventanas por las que asoman dos personajes y en el exterior una serie de figuras intentando oír a través de la puerta.

El artista nos da una visión frontal del interior del Cenáculo, ha hecho un encuadre escenográfico.

Los Apóstoles están dispuestos en grupos de tres todos ellos están arrodillados con las manos juntas y mirando unos hacia una ventana y otros al techo, sobre todos ellos caen los rayos del Espíritu Santo impulsados por Dios Padre. En el ángulo de la derecha se encuentra la Virgen de pie con las manos cruzadas en el pecho, lleva un manto con decoración dorada y una estrella en



el hombro, esto es una influencia italiana clásica, el manto la cubre la cabeza, a su lado está S. Juan que sigue el mismo modelo que el ángel de la Anunciación. Los nimbos de todos los Apóstoles son distintos, el de la Virgen se repite en alguno de ellos.

PENTECOSTES

## PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla en un interior arquitectónico. El artista da una visión del interior del Cenáculo mediante un corte transversal a la vez que da otra perspectiva exterior y lateral en la zona de la derecha en donde se asoman unos personajes mientras otros escuchan detrás de la puerta. Hay un encuadre escenográfico.

Elementos que marcan perspectiva son: los personajes dispuestos en escurzo y escalonados en distintos planos de profundidad. Hay tres grandes planos: el primero formado por los personajes que escuchan detrás de la puerta (A). El segundo grupo formado por los Apostoles y la Virgen dentro del Cenáculo escalonados a su vez en planos sucesivos (B-C-D-E) y el tercer plano escalonado en altura, constituido por la figura de Dios Padre (F). Existe un cierto paralelismo entre la situación de las figuras de dentro y fuera del Cenáculo, dando así un primer plano los primeros Apóstoles de espaldas y el personaje que escucha detrás de la puerta.

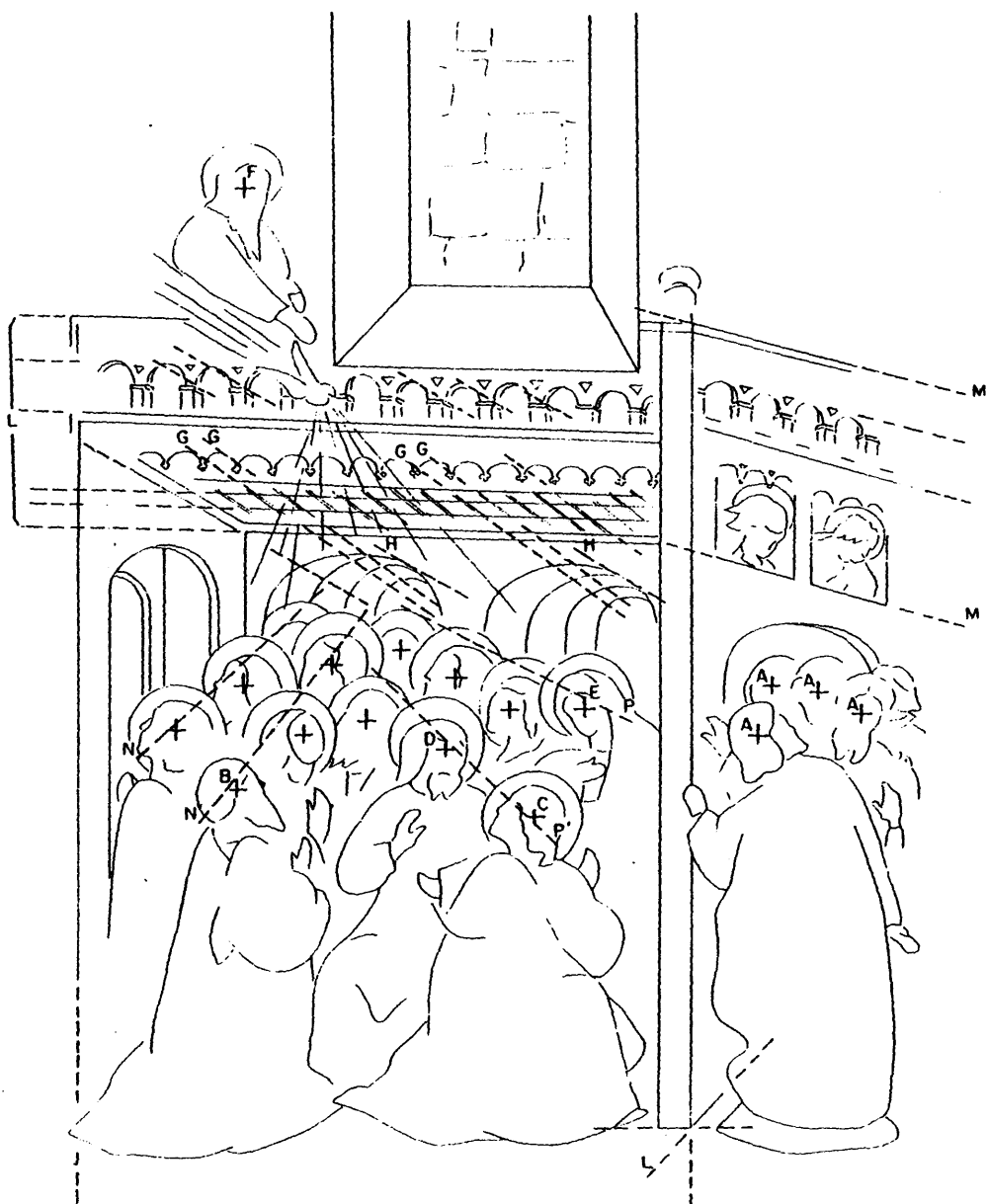
El artista en este estudio del interior ha omitido la representación del suelo. Sin embargo en el techo hay un estudio de perspectiva en el artesonado, de tipo giottesco con distintos puntos de fuga fuera de la composición. El problema está en que el techo da la sensación de estar inclinado, ya que hay distintas líneas de fuga (G) que vienen hacia el espectador y que confluyen en un punto de fuga a la derecha. Por otra parte esta perspec-

tiva da unavisión ligeramente lateral y de abajo hacia arriba, mientras que la cornisa de la habitación y lo que parece ser la terraza está hecho con una visión frontal. La zona de la derecha en la que se asoman dos personajes con una vision lateral de izquierda a derecha, dando dos puntos de fuga ( L-M) .

En el interior de la habitación hay tambien otras referencias espaciales, como son los arcos ( H ) dispuestos en profundidad.

Por último las figuras dan dos puntos de fuga contrapuestos al fondo y en la parte superior de la composición, con un punto de vista de arriba a abajo al contrario del utilizado en el techo. Estableciendose de esta manera dos líneas de fuga de izquierda a derecha (N-N') y dos de derecha a izquierda ( P-P' ).

## PENTECOSTES



PENTECOSTES

## COMPOSICION.-

La escena siguiendo el esquema característico en otros temas de la misma Capilla, esta dividida en dos zonas: Dios Padre en la superior y en la inferior, dividida a su vez en dos zonas; en la de la izquierda se encuentran los Apóstoles y la Virgen dentro del Cenáculo y a la derecha un grupo de gentes escuchando detrás de las puertas del Cenáculo.

La escena está compuesta con gran descompensación, sin eje de simetría perfecto como venimos viendo generalmente, aunque si trazamos un eje <sup>(X-Y)</sup> que pase por el apostol sentado de frente vemos que quedan diez figuras a cada lado, de manera que aunque aparentemente haya asimetría las masas estan compensadas de forma que la escena dé sensación de quietud serenidad y equilibrio.

Por otra parte se puede trazar un eje vertical (X'-Y') que divide perfectamente las dos zonas, quedando las tres cuartas partes de la escena formadas por el interior del Cenáculo y una cuarta parte por los personajes del exterior.

La composición en el plano está hecha a base de verticales y horizontales de las figuras y arquitectura.

En el espacio la composición es semejante a la de la Ascensión. Está formada por cuatro diagonales, dos

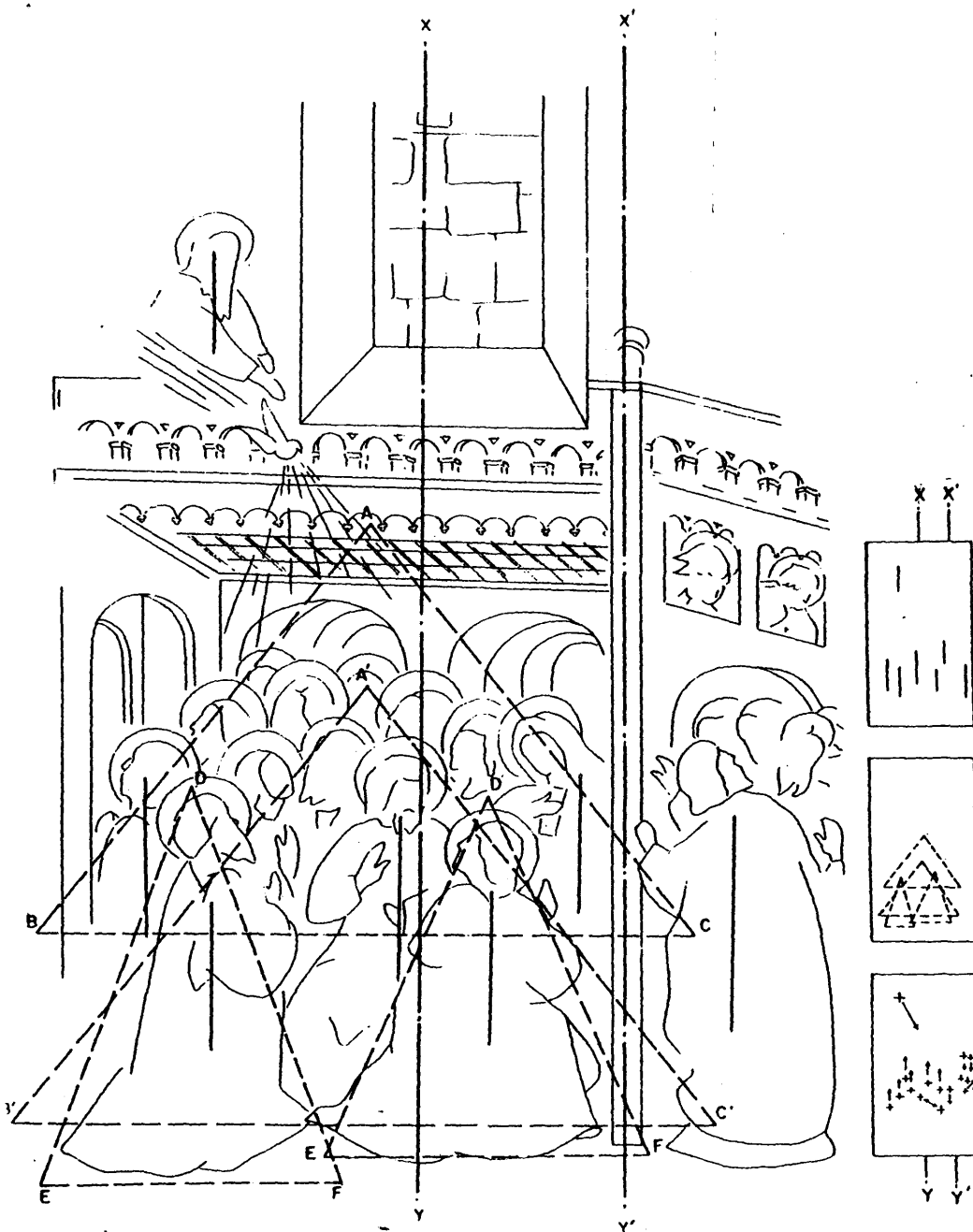
" V " en profundidad y en altura. La primera formada por los cinco primeros personajes que forman un tetraedro (A-B-C) y la segunda con los ocho de detrás formando el tetraedro (A'-B'-C'). Las figuras siguen un ritmo de 2-2-1 y 3-3-1 y marcan una dirección en altura y en profundidad hacia Dios Padre.

Por otra parte las dos figuras de apóstoles del primer término, de espaldas al espectador forman cada uno de ellos una pirámide en el espacio (D-E-F).

En cuanto a las actitudes de los personajes, todos los apóstoles demuestran sorpresa y expectación, unos juntan las manos y otros las alzan. La Virgen cruza las manos ante el pecho inclinando la cabeza en señal de recogimiento. El grupo de la puerta escuchan asombrados mirando unos hacia la izquierda, otros entre sí y por último otros que miran hacia arriba. Dios Padre tanto con su actitud como con su mirada se dirige hacia abajo.

Aunque la composición es muy semejante a la de la Ascensión, en la Ascensión hay una concentración absoluta de todos los personajes en la figura de Cristo, mientras que aquí hay distintas actitudes. En este sentido podemos hablar de una composición con una gran movilidad tanto en las actitudes como en la distribución de los personajes.

PENTECOSTES



PENTECOSTES

## ICONOGRAFIA.-

La escena se desarrolla en un interior arquitectónico del que se da una visión frontal y lateral al mismo tiempo. En este escenario se encuentran reunidos los Apóstoles con la Virgen, sobre ellos descienden unos rayos que proceden de la Paloma del Espíritu Santo y que son proyectados por la figura de Dios Padre que asoma en el ángulo superior izquierdo de la composición. A la derecha se representa otra estancia cerrada con dos ventanas por las que asoman dos personajes y al exterior vemos una serie de figuras masculinas intentando escuchar a través de la puerta.

Los Apóstoles están dispuestos en grupos de tres todos ellos arrodillados con las manos juntas y mirando unos hacia la ventana y otros hacia el techo, sobre sus cabezas se proyectan los rayos luminosos. La única fuente iconográfica de este tema está en los Hechos de los Apóstoles en donde se lee: " El día de la Pentecostés, habiendo llegado, los doce apóstoles, estaban todos juntos en el mismo lugar. De repente vino del cielo un ruido parecido a llamas separadas unas de otras que eran como lenguas de fuego y que se posaron sobre cada uno de ellos. Ellos se llenaron del Espíritu Santo y se pusieron a hablar en diferentes lenguas" (1).

Los Apóstoles tienen una expresión de asombro, sin embargo Pedro, como se ha interpretado a veces, en



el centro sentado accionando con su mano las explica c  
como este suceso cumple la profecía de Joel: "Yo exten-  
deré mi espíritu sobre toda criatura "(2). El número de  
los Apóstoles es de doce, ya que en este caso estaba pre-  
sente Matías.

La presencia de la Virgen, que en realidad se  
aparta de la Iconografía Bizantina y Occidental, pues  
no ocupa el puesto principal de la composición como ha-  
mos visto en la Ascensión, solo se puede justificar por  
el hecho de que la Virgen había recibido ya al Espíritu  
Santo en la Anunciación y no tenía necesidad de hacerlo  
por segunda vez. Por otra parte su presencia no se men-  
ciona de una manera explícita en los Hechos de los Após-  
tles. La única justificación iconográfica es un pasa-  
je en los Hechos de los Apóstoles del relato anterior  
a Pentecostés en el que se lee: " perseveraban en ora-  
ción con María, madre de Jesús " (3). Se puede admitir  
también que la presencia de la Virgen, tenga como en  
la Ascensión, un carácter simbólico y se quiera signi-  
ficar en Ella a la Iglesia.

La inspiración divina se simboliza por la pre-  
sencia de Dios Padre que extiende su mano hacia la Pa-  
loma del Espíritu Santo de la que surgen los rayos lu-  
minosos. (4)

Por último las figuras que escuchan detras de  
la puerta encajan dentro del concepto naturalista y na-  
rrativo del gótico que introduce junto a la interpreta-  
ción iconográfica de unos textos elementos anecdóticos  
que permiten estudiar caracteres distintos.

PENTECOSTES

NOTAS.-

- (1).- HECHOS DE LOS APOSTOLES: 2, 1-41.
- (2).- JOEL: 29, 32.
- (3).- HECHOS DE LOS APOSTOLES: 1, 14.
- (4).- " De repente vino del cielo un ruido parecido a  
llamas separadas unas de otras que eran como len-  
guas de fuego y que se posaron sobre cada uno de  
ellos " HECHOS DE LOS APOSTOLES: 2, 3.

### RESURRECCION DE LA CARNE

#### DESCRIPCION.-

Este tema ocupa todo el décimo compartimento. La escena representa el momento de la Resurrección de la Carne, antes del Juicio Final, esta dividida en varias zonas a distintas alturas.

Arriba destaca la figura de Cristo sentado con la mano derecha en actitud de bendecir, rodeado de una doble fila de angeles y serafines formando una mandorla. Mas abajo aparece la representación de una gran ciudad giottesca rodeada de torres almenadas, que es la representación de la Jerusalem Celestial.

A la izquierda y de un tamaño superior, Adán desnudo, arrodillado sobre unas rocas de tipo giottesco. A la derecha Eva también arrodillada con las manos juntas en actitud de orar, a sus pies dos animales jugando.

En la parte inferior varias figuras desnudas van saliendo de las grietas de las rocas, todas ellas con una actitud de asombro y de oración. En primer término dos de ellas de espaldas cierran la composición.

### LA RESURRECCION DE LA CARNE

#### PERSPECTIVA .-

La escena esta dividida horizontalmente en tres zonas esta distribuida en torno a un eje de simetría (X-Y) con un estudio de perspectiva en cada una de estas zonas.

En la zona inferior hay un elemento como son las rocas de tipo bizantino-giottesco que nos van dando una perspectiva hacia el fondo y hacia arriba. Las rocas con sus grietas marcan una serie de diagonales que convergen en un punto en el centro de la composición en donde se inicia la faja intermedia.

Mediante la disposición de las rocas se van escalonando los personajes dándonos distintos planos. En términos generales hablaremos de un primer plano escalonado a su vez, formado por las cuatro primeras figuras (A), en segundo plano las otras cuatro figuras (B). Estos dos planos estan en la zona inferior. en un tercer plano estarían ya las figuras de Adán y Eva (C). Ya en la zona intermedia y en un último plano Cristo (D) en la zona superior.

Pero no solo podemos hablar de un estudio de perspectiva en las figuras pues en donde tenemos un mejor intento de ella es en las arquitecturas de la zona intermedia.

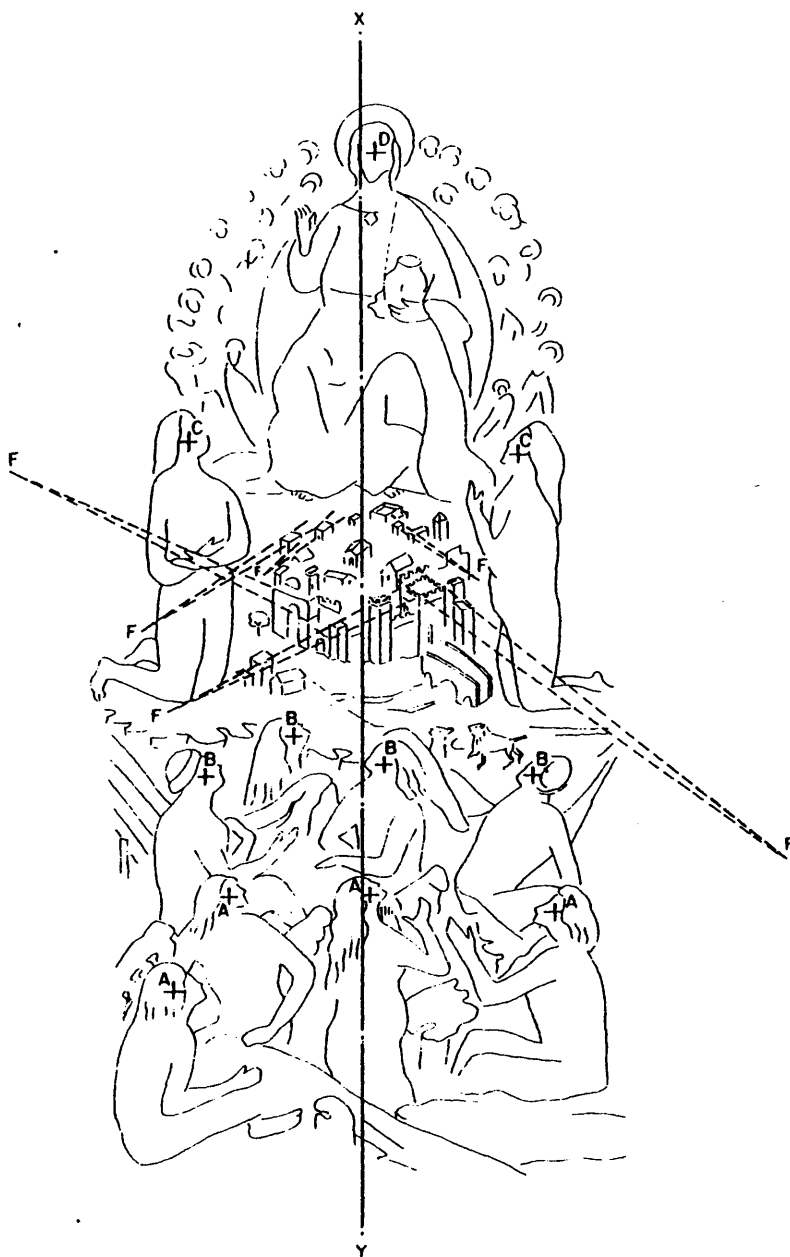
La Jerusalem Celestial está representada con una perspectiva totalmente "giottesca", como una ciudad amurallada con un conjunto de edificios en su interior, todo ello a menor escala que las figuras que estan a su alrededor, dándonos un ti-

po de perspectiva simbólica.

Observando las líneas de fuga que podemos trazar desde los tejados de esta ciudad vemos que tienen distintos puntos de vista y así las líneas no son paralelas sino convergentes en distintos puntos de fuga (F). en la zona inferior y fuera del cuadro. Otras líneas formadas por las terrazas convergen a la izquierda también fuera del cuadro. Es decir hay distintos puntos de vista para arquitecturas que están en una misma línea de proyección. Por otra parte toda esta perspectiva de la ciudad está hecha con un punto de vista alto.

Por último el artista que ha dividido la escena en tres zonas superpuestas ha ensayado dentro de un mismo esquema tres tipos de puntos de vista distintos. Toda la escena está construida con una perspectiva ascendente de abajo a arriba a excepción de la Jerusalén Celestial, vista de arriba a abajo, y por último Cristo en la zona superior visto con una perspectiva frontal.

## RESURRECCION DE LA CARNE



### RESURRECCION DE LA CARNE

#### COMPOSICION.-

La escena se compone en tres fajas sobre un fondo negro, estas tres fajas estan escalonadas en altura y en profundidad.

Podemos establecer un eje de simetría de la composición (X-Y) que pasaria en la zona superior por el eje de la figura de Cristo, en la intermedia por el centro de la ciudad dejando a la izquierda a Adan y a la derecha a Eva, en la zona inferior quedan cuatro figuras de resucitados a cada lado. Por lo tanto es una composición simétrica en torno a un eje central.

La escena en el plano esta compuesta por las verticales formadas por las figuras, las horizontales y verticales de la arquitectura y las diagonales de algunas figuras y de los ángeles.

En cuanto al espacio la escena en terminos generales se puede incluir en una gran pirámide (A-B-C) dentro de la que quedan incluidas las tres zonas y que tiene su vertice superior en la cabeza de Cristo. Dentro de esta gran pirámide aun podemos incluir otra más pequeña (A'-B'-C') tambien con el vertice superior en Cristo y que abarca la zona intermedia teniendo su base en las rocas en las que se apoyan Adan y Eva.

Por otra parte cada una de las figuras que están incluidas en el triangulo pequeño (Cristo, Adan y Eva) se pueden

incluir a su vez en tres pirámides (A'-B'-C'')(A'-C'-C') y (A-B'-C').

Otro juego compositivo lo tenemos en Cristo que rodeado por una especie de mandorla luminosa y por una doble fila de ángeles y querubines que forman un óvalo casi perfecto.

Queda por analizar la zona inferior en donde están los cuerpos que surgen de la tierra que se pueden incluir en un gran rectángulo, agrupados por parejas y dispuestos en dos planos pero formando un zig-zag en profundidad con sus cuerpos.

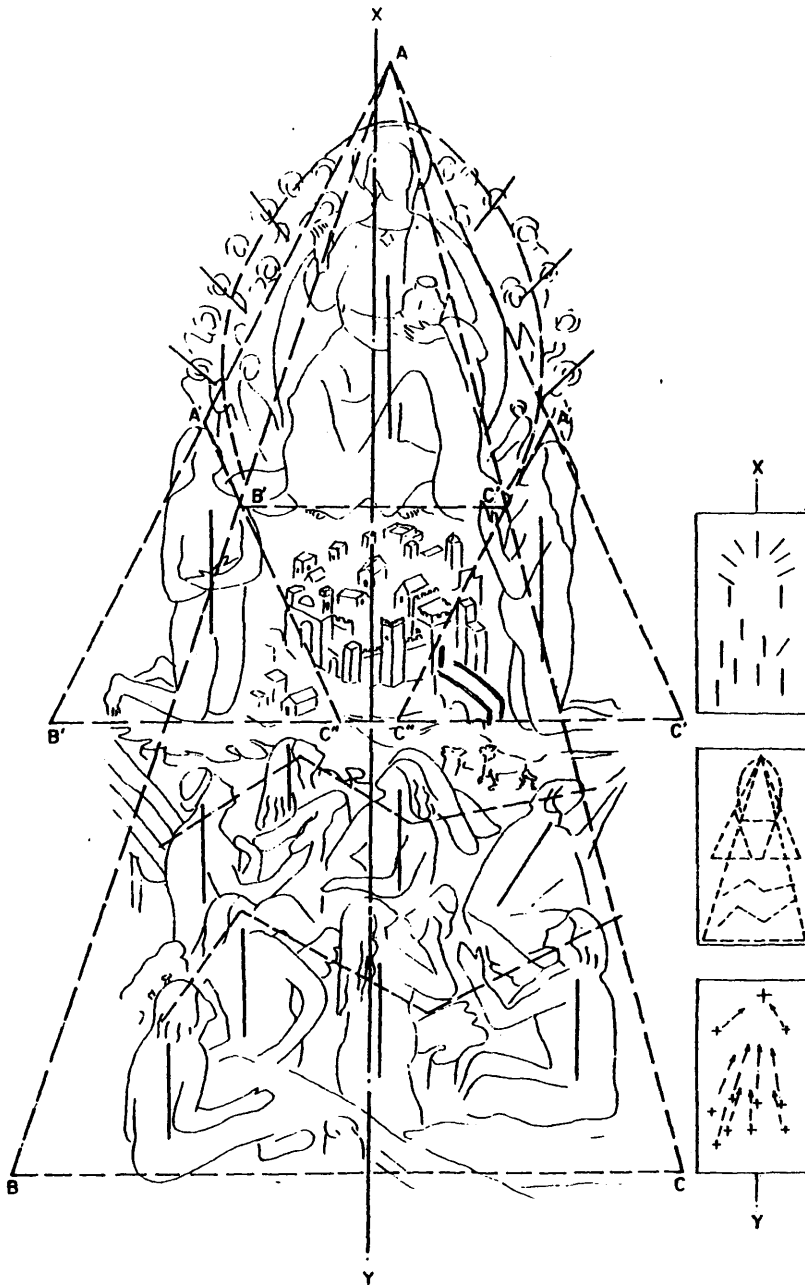
En las actitudes de los personajes vemos una concentración hacia arriba, hacia la figura de Cristo. En la zona inferior las figuras puestas en zig-zag, unas con las manos juntas otras con los brazos hacia arriba demostrando asombro giran las cabezas y levantan sus ojos hacia la zona superior.

En la zona intermedia Adán con los brazos cruzados y Eva arrodillada también miran hacia Cristo. Por último los ángeles que rodean a Cristo le miran y éste dirige su mirada al espectador. Ajenos a todo esto quedan los animales de la zona intermedia afrontados.

El artista ha hecho una composición simétrica distribuyendo los personajes en tres zonas superpuestas incluyéndose en un esquema geométrico y perfectamente relacionadas entre sí, dando una composición cerrada y centrada en torno a la figura de Cristo.



RESURRECCION DE LA CARNE



### RESURRECCION DE LA CARNE

#### ICONOGRAFIA.-

La escena representa al segundo momento en el Juicio Final, antes hemos visto la Aparición de Cristo al Final de los Tiempos., ahora el tema escogido es el momento de la Resurrección de los Muertos. El tema se distribuye en tres zonas superpuestas: en la inferior una serie de figuras desnudas saliendo de las grietas abiertas en un paisaje rocoso escalonado de tipo Giottesco. En la zona intermedia Adán y Eva y la representación de la Jerusalén Celestial y en la superior Cristo Buez, sentado, bendiciendo con el mundo en la mano y rodeado de una doble mandorla luminosa en la que destacan los querubines y serafines a su alrededor.

Los Evangelistas no se ponen de acuerdo sobre este tema. San Mateo que es el que ha servido de modelo al Arte de la Edad Media dice: "Entonces aparecerá el estandarte del Hijo del hombre en el cielo y se lamentarán todas las tribus de la tierra y verán al Hijo del hombre venir sobre las nubes del cielo con poder y majestad grande. Y enviará sus ángeles con resonante trompeta y reunirá de los cuatro vientos a sus elegidos, desde un extremo del cielo hasta otro" (1). San Marcos por su parte insiste en el hecho de que en la Resurrección de los Muertos, no habrá distinción de sexos: "Porque cuando resuciten de entre los muertos, ni se casarán ni serán dadas en matrimonio, sino que serán como ángeles en los cielos" (2).

Sin embargo San Lucas no cree más que en la Resurrección de los Justos: " y tendrás la dicha de que no puedan pagarte, porque recibirás la recompensa en la Resurrección de los justos " (3). Por último San Juan cree en la Resurrección universal: " No os maravilleis de esto, porque llega la hora en que cuantos estan en los sepuleros oiran su voz y saldrán: los que han obrado bien, para la resurrección de la vida, y los que han obrado mal, para la resurrección del juicio " (4) En la Ciudad de Dios San Agustín reúne estas diferentes concepciones del Juicio Final y como San Marcos defiende la diferencia de sexos .

La escena que se representa es la del Juicio Universal, pues aunque los teólogos distinguen entre el Juicio Particular y General, el Arte cristiano generalmente representa solo el Juicio Universal.

La Resurrección de los Muertos está predicha ya en el Antiguo Testamento " Las muchedumbres de los que duermen en el polvo de la tierra se despertarán, unos para la vida eterna, otros para eterna vergüenza y confusión " (5). En el Libro de Job se lee la promesa también de la Resurrección: " Porque yo sé que mi Redentor vive, y al fin se erigirá como fiador sobre el polvo; y detrás de mi piel yo me mantendré erguido, y desde mi carne yo veré a Dios " (6).

Se representa el momento en que los muertos salen de la tierra. Se ha suprimido la representación de los sepulcros. Los personajes estan representados como

figuras humanas desnudas, perfectamente formadas pues como dice San Pablo la Resurrección tiene lugar en " un abrir y cerrar de ojos " (7) en contraposición a la versión dada por Ezequiel en donde los muertos salen de sus tumbas y poco a poco se van revistiendo de carne (8).

Siguiendo la norma general admitida por los teólogos (9), el artista representa hombres y mujeres jóvenes (10) pues los hombres no tendrán la edad de su muerte sino que todos resucitarán a los treinta años : " Resurgent autem mortui aetate et mensura qua Christus resurrexit, scilicet XXX annorum, tam infans unius noctis quam aliquis nongentorum annorum " (11)

Las figuras deslumbradas por la luz ponen su mano ante los ojos, otras juntan las manos y levantan la mirada suplicando a Cristo Juez.

En la zona intermedia las dos figuras : masculina y femenina enlazan con la zona superior pues dos ángeles de la zona superior de los que rodean a Cristo ponen las manos sobre sus cabezas. Estas dos figuras solo se pueden tomar como Adán y Eva y representantes del género humano. En este mismo nivel vemos la representación de una ciudad que puede ser la Jerusalén Celestial, tema que el artista ha cogido de la Visión Apocalíptica : " Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que descendía del cielo del lado de Dios, ataviada como una esposa que se engalana para su esposo " (12). Más adelante se lee : " Me llevó en espíritu a un monte grande y alto, y me mostró

la ciudad Santa , Jerusalem, que descendia del cielo de parte de Dios, que tenia la gloria de Dios. Su brillo era semejante a la piedra más preciosa ... " (13). La imaginación del artista se ha inspirado en lo que le rodeaba y la ciudad es una ciudad medieval italiana amurallada, que encaja perfectamente con la personalidad del artista de estas pinturas.

Sin embargo el artista se mantiene fiel al Apocalipsis en la representación del río y del árbol (el árbol de la vida ) a los que se alude en el texto sagrado: " En medio de la calle y a un lado y otro del río había un árbol de vida que daba doce frutos... " (14). En esta zona aparecen también dos animales, uno sobre las rocas y otro que surge de las grietas, tema sacado también del Apocalipsis y que puede ser la representación de las dos bestias de la tierra y del mar (15).

Queda por último la zona superior en donde se encuentra la representación de Cristo como Juez en Majestad, sentado sobre las nubes y rodeado de luz. Pero el pintor, en lugar de darnos la visión Evangélica como hemos visto en la otra escena relativa al Juicio de la Capilla, presenta a Cristo totalmente cubierto sin mostrar sus llagas coincidiendo con la visión Apocalíptica. En definitiva el artista representa el artículo del Credo que dice : " Creo en la Resurrección de la Carne "siguiendo el ciclo iconográfico tratado en la Capilla.

RESURRECCION DE LA CARNE

## NOTAS.-

- (1).- MATEO, 24, 30-32. y 25, 31-46.
- (2).- MARCOS, 12, 25.
- (3).- LUCAS, 14, 14. Esta es la interpretación dada por REAU, L: Iconographie du Nouveau Testament T. II pág, 729, pero LUCAS en el pasaje de la Resurrección de los muertos los asemeja a los angeles de igual manera que San Marcos. LUCAS, 20, 27-40.
- (4).- JUAN 5, 28-29.
- (5).- DANIEL, 12, 2.
- (6).- JOB, 19, 25-26.
- (7).- SAN PABLO: Corintios I, XV, 52.
- (8).- Este tema consistente en una resurrección progresiva ha inspirado a pocos artistas. Signorelli en Orvieto ha representado este tema.
- (9).- SAN AGUSTIN defiende la Resurrección de los Muertos a la edad en que Cristo fué crucificado, según afirman H. de Autun y V. de Beauvais.
- (10).- El hombre debe salir de la tierra como Dios le creó. En este día se alcanzará la belleza perfecta: (H. de Autun: Elucidarium y V. de Beauvais: Spec. Eccles) citados por E. MALE: L'Art Religieux du XIII siècle en France. Paris 1948. pág, 379.
- (11).- H. DE AUTUN: ob., cit.
- (12).- APOCALIPSIS, 21, 2.
- (13).- APOCALIPSIS, 21, 10-27.
- (14).- APOCALIPSIS, 22, 1-3.
- (15).- APOCALIPSIS: 13.

TRANSFIGURACION

## DESCRIPCION.-

Esta escena ocupa el último compartimento de la zona superior. Esta dividida entres zonas como la escena anterior.

En la parte de arriba sobre la cabeza de Cristo, Dios Padre rodeado de un halo luminoso a modo de mandorla con dos serafines y en el centro la Paloma del Espíritu Santo sobre la cabeza de Cristo.

En el plano de más abajo, en el centro está Cristo con nimbo crucífero sobre una nube que repite la misma forma que la de la Anunciación. Su manto con una decoración dorada se recoge en unos pliegues en el brazo izquierdo, está con las manos levantadas. Al lado de Cristo y en un plano más bajo, Moisés y Elías sobre unas rocas del mismo tipo que las vistas hasta ahora, con las manos juntas en actitud de bendecir. Los dos profetas van cubiertos por un manto bordeado todo el con una cenefa decorativa.

En la zona inferior y sobre rocas recortadas con grietas de tipo giottesco, semejantes a las de la Resurrección de la Carne, los tres apóstoles, S. Pedro, S. Juan y Santiago.

El apostol de la izquierda, está sentado con una mano puesta en la cara para protegerse del resplandor. El de la derecha, de rodillas con un libro en su

mano izquierda y con la otra tapándose la cara. El del centro está echado en tierra dando muestras de pánico. Los nimbos de los tres apóstoles presentan tres modelos diferentes.



### TRANSFIGURACION

#### PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla como la anterior en un fondo neutro y en tres fajas superpuestas también. A diferencia de la escena anterior aquí no hay ninguna referencia arquitectónica, la única de perspectiva son las rocas, de tipo giottesco de ascendencia bizantina, escalonadas en altura y en profundidad.

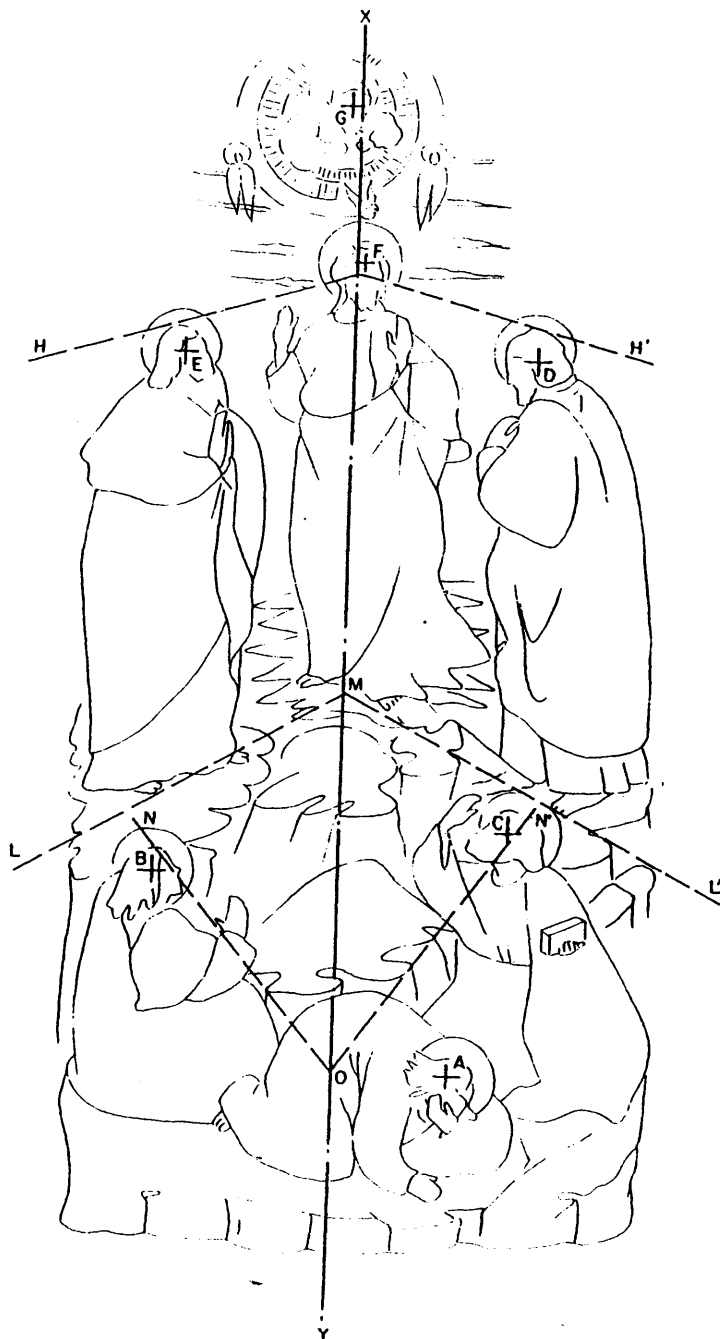
Las grietas dispuestas de forma diagonal forman líneas de fuga que convergen en distintos puntos siempre en la zona superior. Están construidas con una perspectiva con un punto de vista bajo, vistas de abajo a arriba y al mismo tiempo como si fuera una perspectiva abatida puesto que se ve la superficie casi en vertical. Este punto de vista bajo se mantiene en toda la escena.

Otro elemento en donde vemos intento de crear espacio es en las figuras dispuestas en escorzo y contrapuestas nos dan un primer plano el apóstol que está boca abajo (A), en segundo plano el apóstol de la izquierda (B), en tercer plano el de la derecha (C), esto en la zona inferior, en la intermedia formando un cuarto plano Elías y Moisés (D-E), en quinto Cristo (F) y un sexto plano en la zona superior formado por la paloma del Espíritu Santo y Dios Padre (G).

Hay una contraposición entre las dos zonas inferiores, en la intermedia la figura de los profetas nos dan dos líneas de fuga (H-H') que convergen en la cabeza de Cristo (F) y con sus pies (L-L') convergen en los pies de Cristo (M). En la zo-

na inferior los tres apóstoles aunque con sus miradas se dirigen hacia arriba las líneas de sus cabezas (N-N") convergen en el apostol que está en primer término (O) dando de esta manera la zona inferior un punto de fuga hacia abajo y hacia el espectador y en la superior el punto de fuga está en el fondo y hacia arriba.

## TRANSFIGURACION



### TRANSFIGURACION

#### COMPOSICION.-

La escena está construida como la anterior en tres zonas escalonadas en altura y en profundidad sobre un fondo neutro. Podemos trazar un eje de simetría (X-Y) que pasa por Dios Padre, la Paloma, Cristo y el apóstol del primer plano. En torno a este eje se reparten las figuras: dos querubines en la zona superior, uno a cada lado, los dos profetas en la zona intermedia y los dos apóstoles en la zona inferior.

Así pues vemos perfectamente el reparto de figuras en las tres zonas en grupos de tres y con un ritmo de dos a los lados y uno en el centro.

En el plano domina la vertical en casi todas las figuras a excepción de la del apóstol del primer plano que nos da una línea curva.

En el espacio, esta escalonada en varios planos en altura y profundidad. Se puede trazar un gran ovalo con la figura de Cristo pasando por Moisés y uno de los apóstoles y siguiendo por el apóstol del primer término cerramos este ovalo perfecto en el espacio con el otro apóstol y Elías volviendo de nuevo a Cristo.

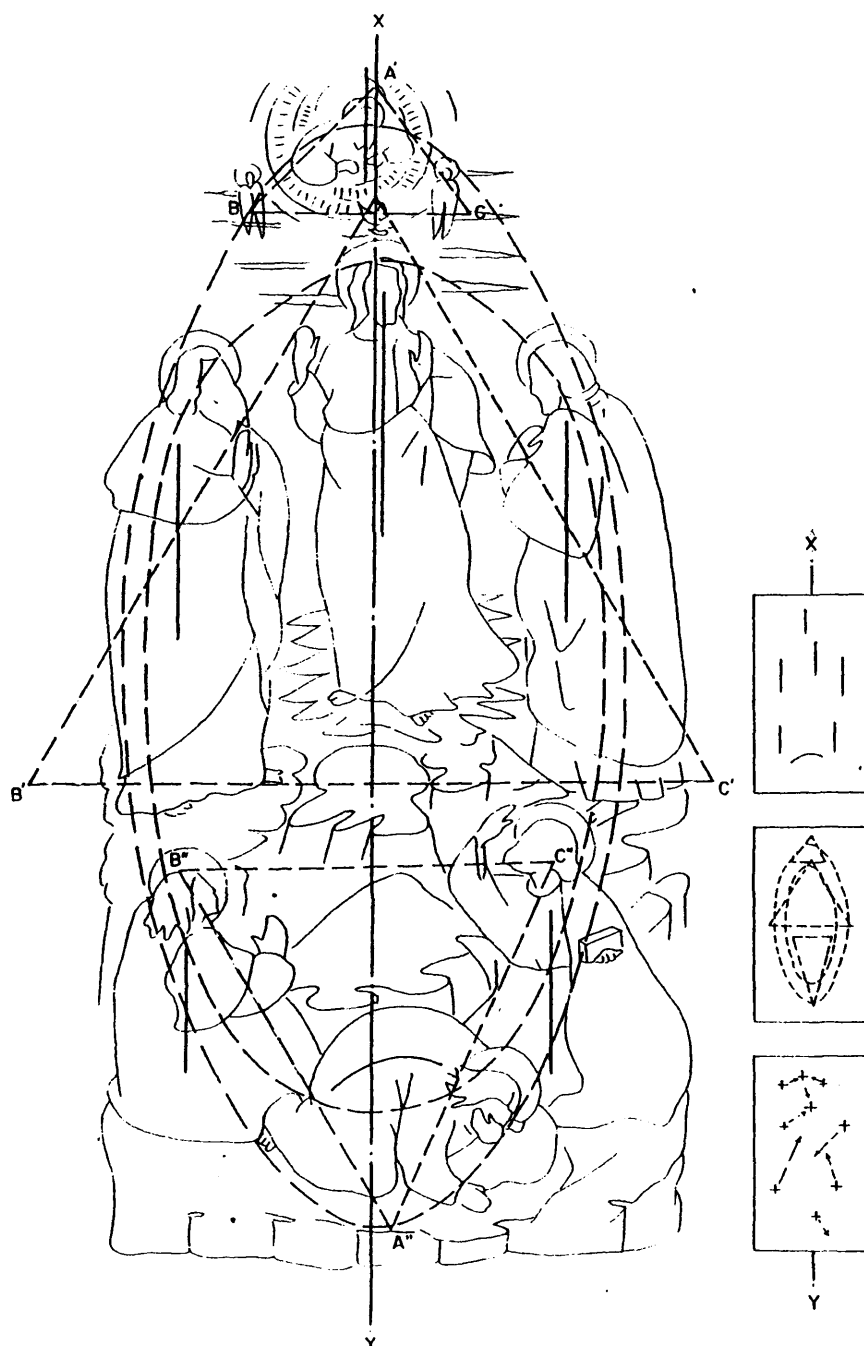
La zona superior en donde está Dios Padre rodeado por dos ángeles y una mandorla luminosa forma un pequeño círculo. Aun podríamos formar otra composición con un gran óvalo que incluyera a Cristo en el centro.

Por otra parte geometrizando más la escena tenemos tres pirámides formadas por las tres figuras de cada zona. Las dos de arriba (A-B-C) (A'-B'-C') con el vértice en la zona superior y la de abajo con el vértice contrapuesto coincidiendo con la figura del apóstol postrado en primer término (A''-B''-C'').

Analizando las actitudes y miradas, los dos querubines miran a Dios Padre, este mira Cristo al que asu vez miran Moisés y los dos apóstoles del segundo plano, queda Elías y el apóstol postrado que miran hacia abajo y Cristo que mira hacia el espectador. Las dos figuras de la zona superior están con las manos juntas y las de abajo abiertos los brazos en actitud de asombro, Cristo también con los brazos abiertos. En la zona superior hay una gran serenidad en las actitudes, mientras que en la inferior apreciamos agitación.

La composición es perfectamente cerrada y simétrica no solo en cuanto a la posición de las figuras sino de sus miradas y actitudes.

TRANSFIGURACION



### TRANSFIGURACION

#### ICONOGRAFIA.-

La escena desarrollada en un fondo neutro con un primer término de rocas giottescas, está dividida en tres zonas superpuestas. En la zona inferior los tres Apóstoles que presencian la Transfiguración, derribados en tierra, la zona intermedia en la que se encuentran Jesús, Moisés y Elías, y la superior con la representación de Dios Padre dentro de un círculo luminoso rodeado de querubines. Debajo de él y sobre la cabeza de Jesús la Paloma del Espíritu Santo.

El texto de los Evangelistas en torno a esta escena es más o menos el mismo (1). Pero en ellos la reacción de los tres discípulos es diferente. Para San Mateo los Apóstoles cayeron en tierra atemorizados: "al oírla, los discípulos cayeron sobre su rostro, sobrecogidos de gran terror " (2). San Lucas dice que estaban dormidos y al despertar vieron la gloria de Jesús: " Pedro y sus compañeros estaban cargados de sueño. Al despertar vieron su gloria y a los dos varones que con El estaban " (3).

El tema, originado en Oriente presenta gran dificultad en su representación plástica pues la descripción de los Evangelios es muy vaga. Los textos bíblicos no dan el nombre del monte en que tuvo lugar el hecho. Solamente se habla de una montaña elevada (mons excelsus) (4). La tradición cristiana la ha identificado con el

monte Tabor (5). La crítica moderna habla del monte Hermon (6). El origen de estas dos localizaciones está en el Salmo 89 en donde al hablar de Dios se dice: " El Tabor y el Hermon, se estremecen con tu nombre ".

En todo caso sea una u otra la localización de la " montaña sagrada ", el artista en esta obra se ajusta iconográficamente a los textos en los que se habla de una montaña elevada y así ha colocado a los personajes en un paisaje rocoso, construido a base de rocas de carácter giotresco con grandes grietas y dispuestas en sentido ascendente.

El término de Transfiguración es ambiguo, no es un cambio de figura, el cuerpo y la cara de Cristo, conservan su apariencia terrestre, su estatura y fisonomía tienen las proporciones reales. Sin embargo el cuerpo de Cristo se reviste por un instante de un esplendor desusado, se desmaterializa. Se convierte en lo que los místicos llaman " cuerpo glorioso " cuya carne se vuelve transparente y sus contornos se diluyen en la luz. La Edad Media soluciona esto mediante una aureola dorada.

La fuente iconográfica de este tema la tenemos en el Antiguo Testamento en dos pasajes de Moisés en los que se habla del resplandor divino que se produce ante la aparición de Dios: " Subió Moisés con Arón, Nadab y Abiú y setenta ancianos de Israel, y vieron al Dios de Israel. Bajo sus pies había como un pavimento de baldosas de azufre, brillantes como el mismo cielo... " (7). En el otro pasaje se lee: " Cuando bajó Moisés de la mon-



taña del Sinaí, traía en sus manos las dos tablas del testimonio, y no sabía que su faz se había hecho radiante desde que había estado hablando con Yavé..." (8).

Otras veces como ocurre en este caso los artistas copian las representaciones de los Misterios y así vamos a Cristo transfigurado entre nubes, vestido con ropa blanca con motivos dorados, queriendo representar de esta manera el resplander divino que envuelve la escena. Cristo mantiene los mismos caracteres iconográficos de toda la Capilla ( barba y nimbo crucífero ) sobre nubes con el manto agitado por el viento y las manos levantadas.

Moisés y Elías aparecen representados de cuerpo entero y asentados en las rocas más elevadas mientras Cristo está en el aire sobre las nubes. Moisés a la izquierda sigue el modelo de hombre anciano, barbado con nimbo y con dos cuernos sobre la frente, a los que se ha dado por una parte simbolismo de poder pero que tienen una explicación más sencilla derivada de un texto del Exodo (9) que la Vulgata tradujo : " Videbant faciem Moysi esse cornutam " asimilando los rayos luminosos a cuernos de oro.

Santo Tomás explica en contra de esta interpretación muy literal del texto de San Jerónimo que en vez de cuernos hay que entender radiante (10).

Elías está representado también como un anciano

con las mismas vestiduras que Moisés y con las manos juntas.

Moisés y Elías son las dos grandes figuras de la Historia Judía, representan la Ley y los Profetas. Estas dos figuras en la transfiguración simbolizan la era del Mesías y el final de su presencia en la Tierra. Relacionan la creencia en el tiempo Mesianico y Mosaico.

Los tres apóstoles dormidos cegados por la luz presentan una misma actitud. San Juan y Santiago se protegen los ojos con las manos solo San Pedro a la derecha se atreve a levantar la cabeza. San Pedro sigue la iconografía tradicional y está representado como un hombre anciano con barba y con un libro en la mano que hace alusión a las Sagradas Escrituras y que puede ser un resto de la tienda que se representaba en el Arte Bizantino.

La iconografía seguida en la representación de los Apóstoles es la Bizantina, en donde este tema a partir del siglo VI forma parte del Ciclo de las Doce Fiestas. Siguiendo a Masarités (11) se representa a los apóstoles cegados por la luz y en la posición antes descrita. El artista no ha representado en este caso la nube que oculta a Cristo ante sus discípulos y su figura se ve perfectamente.

Queda por último la presencia de Dios Padre que surge de entre las nubes rodeado de círculos luminosos con angelitos, sin olvidar la Paloma del Espíritu Santo. Ya en el siglo XII Teofano Karamous, (12), identifica la

nube que en vuelve a Cristo con el Espíritu Santo. Palamás precisa : " El Padre y El Espíritu asistían inmóviles, uno, testimoniando por la palabra que aquel era su hijo amado, el otro, brillando con él por la nube luminosa y mostrando que el Hijo posee en común con él y El Padre la luz que es una, pues lo que hace su riqueza es la comunidad y la unidad de destellos que proyectan " (13). En realidad con la presencia de Dios Padre y El Espíritu Santo lo que se hace es una representación de la Trinidad comparable a la teofanía del Bautismo.

La figura de Cristo hace alusión a su Pasión y Resurrección. Los Doctores de la Iglesia y en particular San Juan Crisóstomo, en su comentario sobre el Evangelio de San Mateo (14), interpreta la Transfiguración como un anuncio de la Venida de Cristo al final de los Tiempos (15).

La Transfiguración aunque forma parte de la vida pública de Cristo, se incluye dentro del ciclo de la Glorificación del Señor. En este caso completa el ciclo iconográfico de la Capilla y enlaza perfectamente el Antiguo y el Nuevo Testamento.

TRANSFIGURACION

## NOTAS.-

- (1).- MATEO: 17, 1-13. MARCOS: 9, 1-12. LUCAS: 9, 28-36.
- (2).- MATEO: 17, 6.
- (3).- LUCAS: 9, 32-33.
- (4).- SCHILLER, G.: Iconography of Christian Art. London 1972, pág. 145, cita a Cirilo de Jerusalen que defiende que la Transfiguración tuvo lugar en el monte Tabor, considerado por los Galileos como la montaña sagrada.
- (5).- Montaña Santa de Galilea, no lejos de Nazaret en donde los franciscanos han construido una basilica.
- (6).- Cuya cima está cubierta por nieves perpetuas, lo que justifica el calificativo de " Excelsus ", ya que el monte Tabor no tiene mas que 560 metros.
- (7).- EXODO: 24, 9-11.
- (8).- EXODO.: 34, 29-30.
- (9).- " Cuando Moises descendió de la montaña del Sinai, traía en su manos las dos tablas del testimonio, y no sabía que su faz se había hecho radiante desde que había estado hablando con Yavé ". EXODO, 34, 29.
- (10).- REAU, L. : Iconographie de l'Art Chrétien. T.II Nouveau Testament. Paris 1957. pág. 177.
- (11).- MILLET, G.: Recherches sur l'Iconographie de L'Evangile. Paris 1960. pág: 222.
- (12).- MILLET, G.: ob, cit. pág: 230, cita a Teofano Kerameus ( Migne, T. 132. col.1007 ).
- (13).- MILLET, G.: ob, cit. pág. 231. ( Homilia 34, Migne, T.151, col 425 c.).
- (14).- SCHILLER, G.: Ob, cit, pág. 146.
- (15).- MATEO, 16-27.

### JUICIOS CRITICOS DE LAS PINTURAS

Muchos son los juicios que se han emitido en torno a las pinturas de la Capilla. Las primeras noticias en torno a la Capilla las da Marbena, que calificaba de "excelente pintura al fresco": "todo el cuerpo de la Capilla y las paredes della, está pintado de excelente pintura al fresco; que con ser de nuestra edad de las más ricas de artifices de estas artes, aquellas pinturas se aventajan a las que hoy vemos celebradas por mejores" (1). Atribuye a continuación la obra a un discípulo de Cimabue.

Parro relaciona estos frescos con los de la Sala Capitular y portada de la Capilla Mozárabe de Juan de Borgoña: "Hoy sólo permanece pintada al fresco la bóveda y el tercio más alto de los muros, que se dividen en once espacios o compartimentos por unos aristones góticos que cruzan aquella y en ellos están representados algunos pasajes de la vida de Cristo, siendo el carácter de estas pinturas parecido al de otros frescos que hemos visto en la Sala Capitular y portada de la Capilla Mozárabe por Juan de Borgoña" (2)

Por su parte Palazuelos se limita a calificar estos frescos como "pintados a la ensaya antigua": "los cuatro muros o lienzos que componen la estancia contuvieron antiguos frescos e inscripciones, ocultos hoy en sus dos tercios inferiores bajo importuno blanqueo. el tercio superior va partido por los aristones de la bóveda, que le alcanzan en doce divisiones de las que once muestran

otros tantos pasajes de la vida de Cristo, cuales son su transfiguración, su crucifixión y otros pintados a la ensaya antigua, de que no es fácil hacerse sobrado cargo..." (3)

Polo Benito en su estudio más profundo sobre la Capilla (4), después de hacer unas consideraciones acerca de la nacionalidad italiana o española del artista, se preguntasi se pueden fechar estas pinturas en el último tercio del siglo XV, y en relación con Guadalupe, concretamente con la Sala Capitular del Monasterio, dada la relación de Toledo y Guadalupe en estas fechas. " De donde sino de la Imperial Toledo, podrían haber partido para Guadalupe, habida cuenta de las relaciones por estos años. No trato de afirmar que fuesen ellos los autores de nuestras pinturas murales, sino solamente de consignar hechos a condición de preliminar para más reflexivos estudios " (5). Señala también el detalle del nimbo radiado que aparece en algunas escenas, que no se utiliza hasta el siglo XV avanzado: " Importa también consignar que la gloria o aureola que circunda la figura del Redentor en varios de los recuadros, tales como la Resurrección y Ascensión es radiada, la cual según los técnicos y tratadistas, no se introdujo y usó en las pinturas hasta bien entrado el siglo XV " (6).

Al referirse al estilo de la zona superior de la Capilla, alaba y elogia el colorido y la expresión: "Impresiona el color y vida de sus pinturas". Al hablar de la Crucifixión dice: " Hay tanta viveza en el colorido tanta expresión en el gesto, está el grupo tan acertadamente dispuesto para la impresión en virtud del relieve

de las coloraciones, que a primera vista parece una composición escultórica" (7). Polo Benito comenta también el gesto y actitudes de las figuras: "El gesto y actitud de las figuras son distintos y apropiados a la escena en que intervienen, posee cada uno su alma propia, buena señal de que para el autor de estas pinturas no tenía ya la vida el concepto estático y rítmista del bizantinismo. Los ropajes ampliamente dibujados revelan que debajo de ellos se agita un cuerpo vivo, el conocimiento anatómico de la realidad orgánica dá a entender que el pintor estaba más allá de los progresos de la escuela florentina del XIV " (8).

Más recientemente Post en su Historia de la Pintura española, califica estos frescos como de estilo Giottesco : " ... está decorada con un ciclo de frescos cuyo estilo y color demuestran que fueron ejecutados por un Florentino Giottesco del final del trecento o por un español bastante italianizado que se auxilió de numerosos miembros de la escuela florentina" (9).

Angulo en su artículo sobre la pintura trecentista en Toledo habla de la importancia de estas pinturas incluyéndolas también dentro del estilo trecentista: " En el problema general del trecentismo en Toledo, ocupa principalísimo lugar la importante serie de pinturas murales de la Capilla de San Blas. " (10)

En la misma línea M<sup>a</sup> Elena Gomez Moreno habla de un estilo "puramente italiano" relacionado con los giottescos florentinos: " quedan doce paños de muro, cubiertos con pinturas bastante deterioradas por la humedad

en el estilo puramente italiano del trescientos..." y sigue diciendo: "El estilo de estas pinturas es claramente italiano, más relacionado con los giottescos florentinos que con los pintores de Siena. Son sobrias un poco duras a veces, pero con un gran sentido de volumen y ciertos alardes de naturalidad en la composición tan propios de aquella escuela. Sin embargo no puede asegurarse que todas ellas sean obra de una misma mano y algunos críticos llegan a distinguir dos y acaso tres distintas " (11).

Rivera Recio elogia la zona más cercana a la bóveda: "Sin duda la zona más cercana a la bóveda es la más estimable de la Capilla; en ella el símbolo de la fe está explicado a los fieles en la primera mitad del XV por una o varias manos adiestradas en los modelos sieneses de Giotto ".(12) Gudiol incluye estas pinturas dentro de la manera giottesca: "... en estos paneles quedó la más gloriosa serie de pinturas sienesas incluidas en Castilla, y bien es de lamentar que a partir de las mensulas de los muros para abajo, se picasen barbaramente otras pinturas por contener alusiones a la simonía. De todas suertes lo que resta es harto valioso para ofrecer en su mejor ejemplo la extensión a Toledo de la manera giottesca ". (13)

Don Gilio también Bosque ve en esta Capilla un estilo "manifiestamente florentino": "La Catedral de Toledo conserva un conjunto de frescos y pinturas de fines del XIV o principios del XV cuyo estilo es manifiestamente florentino" (14). Más adelante sigue diciendo: "Si la capilla de San Blas ha atraído particu-



lamente la atención de los críticos de arte, es porque todos encuentran en ella una tradición giottesca, ningún trazo de carácter español se ve aquí ... " (15)

De estos juicios críticos se deduce que todos los autores encuentran en esta obra una tradición trecentista y más concretamente dentro de los giottescos florentinos, todos ellos coinciden en las alabanzas si bien se plantean dudas sobre la nacionalidad de su artista. De esta manera contribuyen a afianzar la idea de la relación España con Italia, afirmándose la presencia sin duda de artistas italianos en Toledo, convirtiéndose así la Capilla en uno de los focos más importantes del trecentismo en Castilla.

# JUICIOS CRITICOS DE LAS PINTURAS

## NOTAS.-

- (1).- NARBONA, E.: "Hª de D. Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo, Toledo 1624. Lib, II.
- (2).- PARRO, S.R.: Toledo en la mano o descripción histórico-artística de la magnífica Catedral y de los demás célebres monumentos. Toledo 1887  
T, I. pag, 293.
- (3).- PALAZUELOS, V. de: Toledo. Guia artistico-práctica Toledo 1890. pag, 412.
- (4).- POLO BENITO, J.: "Las pinturas murales de S. Blas de la Catedral Primada de Toledo. Toledo 1925.
- (5).- POLO BENITO, J.: ob, cit.
- (6).- POLO BENITO, J.: ob, cit.
- (7).- POLO BENITO, J.: ob, cit.
- (8).- POLO BENITO, J.: ob, cit.
- (9).- FOST, CH.R.: A History of hispanish painting. Vol., III, part, IV, págs, 221-233. 1930.
- (10).- ANGULO IÑIGUEZ, U.: " La pintura trecentista en Toledo. Archivo Español de Arte 1931.
- (11).- GOMEZ MORENO, MS, E.: Nil Joyas del Arte Español. 1947.
- (12).- RIVERA RECIO, : Guia de la Catedral de Toledo. Toledo 1949.
- (13).- GUDIOL RICART, J.: La Catedral de Toledo. Toledo, 1905. págs, 158-160.
- (14).- BOSQUE, A, de: Artistes italiens en Espagne. Paris 1965, pág. 89.

### CARACTERES ESTILISTICOS

Al no poseer ningún dato documental de la obra es necesario hacer un estudio estilístico detallado, que permita acercarnos a la personalidad artística que realizó estas pinturas. Por tanto creo conveniente ir analizando cada uno de los datos que nos ayuden a encontrar unas constantes estilísticas.

#### a) EL AMBIENTE: paisaje, arquitecturas.

En todas las representaciones de la Capilla hay una preocupación fundamental por la figura humana. Los fondos no son dorados como en el Retablo de D. Sancho de Rojas, la referencia ambiental viene dada en unos casos por el paisaje, normalmente de tradición italiana y ascendencia bizantina, escalonado en altura con representación de árboles y rocas giottescas. Características giottescas presentan también las arquitecturas que encuadran generalmente la escena vista con un corte transversal que permite, dar distintos puntos de vista dentro de un edificio, viéndose al mismo tiempo el interior y el exterior. De esta manera las arquitecturas se convierten en un encuadramiento escenográfico.

Estas características se pueden apreciar en la Anunciación, representada en el interior, encuadrada en un escenario arquitectónico en el que se deja ver la sección interior de un edificio con una serie de estancias sucesivas al tiempo que vemos un alzado de lo que correspondería a la terraza del edificio. En la esce-

na del Prendimiento la composición se desarrolla en un recinto amurallado a modo de patio en donde se inserta el trono del Sumo Sacerdote como decorada escena - gráfico. De igual manera en las arquitecturas de Pentecostés, el artista da al mismo tiempo una visión frontal del interior del edificio y otra exterior y lateral.

b) EL ESPACIO: la perspectiva.

En esta obra hay una gran preocupación espacial al igual que en las otras obras castellanas del momento así como en las del trecento italiano.

La perspectiva viene dada sobre todo por las arquitecturas en las que hay distintos puntos de vista para una misma perspectiva casi siempre fuera del cuadro y hacia el espectador, como vemos en la escena de Pentecostés, en el Prendimiento y sobre todo en el conjunto de edificios que constituyen la Jerusalén Celestial en la Resurrección de la Carne, en donde siguiendo las líneas de fuga de sus terrazas y tejados observamos que no se han utilizado líneas paralelas para edificios orientados de la misma manera. Como consecuencia de este tipo de perspectivas surgen errores en la representación de suelos y techos: en el caso de la Anunciación el suelo proyecta sus líneas de fuga hacia arriba y dentro del cuadro con lo que da la sensación de que el fondo está más elevado que el primer término. Por el contrario los casetones del techo proyectan sus líneas de fuga hacia un punto fuera de la composición provocando la sensación de que el segundo término va hacia abajo. Error en la construcción del suelo lo vemos también en San Juan y

San Lucas y en el Prendimiento, así como en el techo de Pentecostés. En general casi todas las escenas están contruidas con un punto de vista bajo lo que da un horizonte alto con poco desarrollo del paisaje.

c) LA LUZ :

En estas pinturas no hay un estudio realista de la luz, las figuras no proyectan sombras. Sin embargo podemos hablar del empleo de distintos tipos de luz: en primer lugar hay un intento de búsqueda de luz natural como elemento para crear perspectiva, que ilumina los distintos planos de las composiciones. Luz que por otra parte matiza los colores creando zonas de claroscuro que ayudan a crear el sentido espacial de las figuras. Hay también un empleo del dorado derivado de la pintura bizantina, con toda una significación simbólica en el empleo de rayos dorados (1), con lo que podemos hablar de una luz irreal divina, simbólica que ilumina determinadas escenas con resplandor divino, estableciendo así un contraste entre la luz terrena y la celestial como vemos en la Anunciación, Ascensión, Juicio Final, Pentecostés, Resurrección de la Carne y Transfiguración. Y por último hay una luz artificial, nocturna, procedente de un foco de luz artificial como sucede en la escena del Prendimiento, iluminada por la luz que surge de un farol.

d) EL COLOR Y EL DIBUJO:

La técnica empleada es el temple, a pesar de que desde Narbona a Parro se ha venido diciendo que era pintura al fresco. Polo Benito recientemente basándose no solo en la observación directa de la obra sino en lo quebradizo de ella y ayudado de un estudio hecho por el res -

taurador oficial del Prado D. Manuel de Arpe ha demostrado que es pintura al temple: " encima de la piedra va el estuque en que está pintado. Este plaste está hecho de diferentes materias, según los sitios de la Capilla. En unas partes se puede apreciar hecho de cal y arena y en otras de yeso pardo y también de arena, estando por último revestido de una finísima capa de yeso pardo que es donde recibe la pintura como igualmente los nimbos de las figuras y toda la base en que está superpuesto el oro que lo lleva en mayor espesor..." El informe sigue diciendo: " Esta capa que está puesta con todo conocimiento de lo que se trataba para recibir pintura al Temple ha sido muy apretada con la llana o palaustre, formando un cuerpo muy compacto y finísimo de poros... La coraza como podríamos llamar que han formado estos cuerpos de estuque, se mantiene con una uniformidad y consistencia al extremo de sostenerse sin recibir el contagio de la descomposición de los sillares donde se apoya." (2)

A pesar del tiempo transcurrido la zona superior da muestra del perfecto colorido de la Capilla, permite ver el colorido de una capilla trecentista semejante a la Capilla Scrovegni de Giotto o a la de Pedralbes de Ferrer Bassa en Cataluña.

Hay un predominio de colores fundamentales lo mismo que en el Retablo de D. Sancho de Rojas. Abundan el azul y el rojo, utilizándose con fines especiales como ocurre en los fondos al haberse sustituido el dorado por el color azul o en las distintas mazoncerías, y otras veces como elemento expresivo en función de la iconografía

de cada una de las escenas o de los distintos personajes que la integran. El artista ha utilizado una gama bastante extensa de colores, se emplea también el verde, amarillo, siena y otros colores, armoniza los fundamentales y complementarios acordando los tonos fríos y calientes, buscando distintas gradaciones de color sobre todo en los ropajes. Hay mucho empleo del dorado en los nimbos y también en la decoración de toda una serie de motivos dorados en las vestiduras. En definitiva podemos hablar de una utilización muy realista del color, sobre todo en la consecución del paisaje así como en los cielos y rocas.

El pintor no solo tiene preocupación por el color sino que también es importante para él el dibujo. Tanto las figuras como las arquitecturas están muy dibujadas. En las arquitecturas se ve una gran preocupación en la construcción de techos y suelos incluso en sus más mínimos detalles. Prueba de esta perfección dibujística es la manera de hacer las figuras con los contornos delimitados, los rostros están dibujados con gran cuidado sobre todo los ojos y las cejas, así como los cabellos y barbas hechos también a trazos finos. El artista ha cuidado mucho la manera de hacer las manos y muestra gran preocupación en la manera de hacer los motivos dorados y los nimbos de las figuras.

El interés que el artista tiene por el dibujo se ve en los encuadramientos de las escenas que muestran gran relación con Italia. Todas las escenas de la Capilla están enmarcadas por encuadramientos a base de decoración

geométrica y floral, alternando con medallones en forma de cuatrilóbulos en donde se representan cabezas de santos. Ejemplos muy semejantes aparecen en Giotto y en otros artistas de su tiempo: Así en los frescos de la Capilla Bardi en Santa Croce de Florencia de Maso di Banco el encuadramiento de algunas escenas es el mismo que hay en la escenade los Evangelistas de San Blas (3). Cuatrilobulos con profetas en su interior se encuentran en los frescos de Andrea Orcagna en Santa M<sup>a</sup> Novella (4). Muy semejantes tambien son los encuadramientos con cuatrilóbulos de la Capilla de los Españoles de Andrea de Firenze en Santa M<sup>a</sup> Novella (5). En Pisa hay tambien ejemplos semejantes en la Iglesia de San Francisco de Pisa obra del M<sup>o</sup> degli Ordini en los encuadramientos a base de cuatrilóbuloscon cabezas de angeles y decoración floral simétrica parecida a la de San Blas.(6). Por último idénticos caracteres encontramos en dos obras atribuidas a Starnina: en la Capilla de San Jeronimo en la Iglesia del Carmen de Florencia con encuadramientos iguales aunque con diferente color (7) y en las escenas de San Antonio Abad en la iglesia de Santa Croce en la decoración de la Capillade los Castellanos(8).

#### e) COMPOSICION:

Completando el estudio anterior queda por analizar el tipo de composición utilizada en la Capilla. Casi todas las escenas estan compuestas en torno a un eje de simetria vertical salvo algunas excepciones como son el Prendimiento o Pentecostés. En otros casos las escenas estan distribuidas en dos zonas superpuestas, la inferior en donde se desarrolla lo terreno y la celestial arriba



de manera que se pueda establecer otro eje en este caso horizontal que corta al eje vertical.

Casi todas las escenas son perfectamente cerradas tanto por la posición de las figuras como por sus actitudes. En todas ellas hay un mismo esquema compositivo: en el plano hay un predominio de verticales mientras que en el espacio se pueden incluir en un esquema geométrico regular, sus figuras forman o se pueden incluir perfectamente en pirámides, triángulos en el espacio y ovales principalmente, utilizándose también la composición en zig-zag. Así pues como nota característica del tipo de composición empleada es el predominio de la composición cerrada y centrada en torno a un eje.

f) CARACTERÍSTICAS DE LAS FIGURAS: Anatomía, rostros, ojos, nariz, boca, melena, barba, indumentaria, nimbos, movimiento y expresión.

En todas las composiciones de la Capilla hay una gran preocupación por el volumen: las figuras son de carácter giottesco, rechonchas y macizas. No hay una buena anatomía aunque sí vemos una preocupación anatómica en los ropajes que marcan las formas del cuerpo. Hay una mayor preocupación expresiva que anatómica sobre todo en la manera de hacer los rostros y las manos.

La mayor atención se centra en las caras y manos. Las caras en la mayoría de los casos son ovaladas, un poco redondeadas, con los ojos rasgados, ligeramente almendrados, muy marcados los párpados, con las cejas arqueadas hacia abajo y dibujadas por pequeños trazos paralelos,

la frente con arrugas muy marcadas paralelas a las cejas, arrugas que acaban en los extremos de las cejas en el lado opuesto al lacrimal. La nariz es recta y ancha la boca pequeña con labios gruesos. Las melenas y barbas están muy dibujadas, con trazos finos como filamentos muy delgados. Las manos son estilizadas y finas y sirven sobre todo con sus actitudes como elemento <sup>expresivo</sup> de la escena. En algunas escenas aparece otro tipo de figura más estilizada, menos maciza, con cabezas no tan ovaladas, cejas más arqueadas y nariz más alargada y puntiaguda.

En lo que a indumentaria se refiere, hay un mismo tipo que se repite en todos los personajes. Las figuras llevan vestiduras amplias con pliegues curvos que marcan las formas anatómicas. Estas vestiduras presentan una misma decoración a base de motivos dorados de carácter geométrico y floral que se repiten en algunos casos. Los nimbos empleados son dorados, amplios con muy variada decoración, alternando los motivos de punteado con los nimbos rayados, con estrias de carácter giottescos.

En suma las figuras a veces un poco frías, rígidas, sin movimiento compensado esto por una gran expresividad tanto en los rostros como en las manos que están ejecutados con gran cuidado.

#### g) MODELOS EMPLEADOS :

Todas las figuras de la Capilla responden a unas mismas características que encajan perfectamente dentro de la influencia de la pintura trecentista en Castilla. Sin embargo en estas figuras se pueden distinguir distin-

tos modelos que se repiten en las diferentes escenas.

Para la figura de Cristo se han utilizado dos modelos, uno que se emplea en las escenas que van desde el Prendimiento a la Ascensión y otro que aparece en el Juicio Final, Resurrección y Transfiguración.

En el primer tipo el modelo empleado para Cristo es el mismo que aparece en el Retablo de D. Sancho de Rojas y responde al tipo de Cristo siríaco con melena, barba partida y dos mechones de pelo sobre la frente. Este Cristo presenta dos modalidades: una con los ojos cerrados como en la Crucifixión y el Entierro de Cristo y otra con los ojos abiertos como en el Prendimiento, Descenso al Limbo, Resurrección y Ascensión.

El otro modelo utilizado para Cristo responde a la iconografía en la que se representa a Cristo Triunfante como sucede en las escenas de Cristo y Dios Padre, Juicio Final, Resurrección de la Carne y Transfiguración. En estos casos el modelo es distinto al anterior: Cristo es también de mediana edad pero la melena es más corta, mantiene el nimbo crucífero pero ya no tiene barba partida y el color del cabello es más claro. Difieren pues estos dos tipos en el nimbo empleado y en las vestiduras.

El modelo de Cristo empleado en el Prendimiento se repite en otros personajes: en el ayudante del Sumo Sacerdote en la misma escena, en el San José de la Natividad y en San Lucas escribiendo el Evangelio.

En la representación de la Virgen, lo mismo que en Cristo se han utilizado distintos modelos dentro de una misma tipología, teniendo en cuenta también la iconografía. Así tenemos un tipo de Virgen joven, rubia, con el cabello recogido y cubierto por un velo transparente, con vestido ceñido al cuerpo como sucede en la Anunciación y en la Natividad en donde aparece con el cabello totalmente descubierto recogido en una trenza. Modelo muy semejante es el de Pentecostés aunque con diferencia de edad.

El segundo tipo de Virgen empleado corresponde a las escenas de la Pasión, en donde la Virgen está representada como una mujer mayor, con el pelo totalmente cubierto con toca y cubierta por una túnica y un manto como vemos en la Crucifixión, Entierro de Cristo, y Ascensión, de manera que el modelo de Virgen empleado se adapta perfectamente a la iconografía representada.

Además de estos tipos bien diferenciados de la Virgen y Cristo, hay otros modelos repetidos en la Capilla:

El modelo de San Juan en su escritorio se repite en uno de los apóstoles de la zona izquierda de la Ascensión y también en el Dios Padre de la Anunciación.

El ángel de la Anunciación es el mismo modelo de uno de los apóstoles de la escena de Pentecostés a la izquierda de la Virgen.

La Magdalena de la Crucifixión es bastante seme-

jante a la del Entierro de Cristo.

Otros modelos que aparecen repetidos son los angeles que responden todos a un mismo tipo.

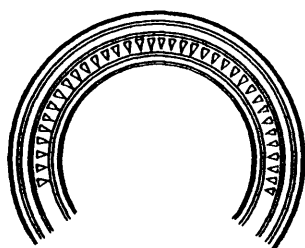
El artista lo mismo que hemos anotado en el Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas, respondiendo siempre a una misma tipología, utiliza distintos modelos que repite por razones iconográficas siempre que representa un mismo personaje, a veces en personajes distintos o incluso repite el mismo modelo en dos figuras de una misma escena como es el caso del Cristo del Prendimiento que repite el mismo modelo del Sumo Sacerdote en la misma escena.

#### h) ICONOGRAFIA:

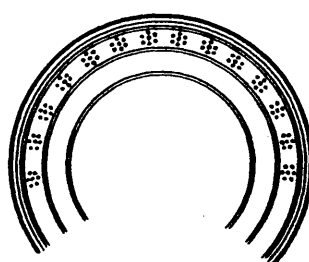
La Capilla presenta una decoración en dos zonas: la zona inferior, se encuentra en muy mal estado, por lo que es muy difícil la identificación de los temas y establecer así un programa iconográfico. De cualquier forma ya hemos visto en el capítulo correspondiente las escenas en las que se distinguen algunos restos. Sin embargo la zona superior, permite apreciar catorce escenas distribuidas en doce compartimentos bajo arcadas. En ellas, según las inscripciones que presentan en la zona inferior, se representan los artículos del Credo, aunque no se representan todos ellos, por la pérdida de algunos temas. Sin embargo aparecen también algunas escenas que no encajan en el Credo. El programa se inicia en

la pared Este, con el tema central en donde se representa a dos evangelistas en sus escritorios: San Lucas y San Juan, interpretados los dos como testimonios en sus Evangelios de la Vida de Cristo y de su Pasión. En el muro de enfrente, irían probablemente, los otros dos Evangelistas, enmarcando también una ventana, zona totalmente perdida en la actualidad. En el encuadramiento que rodea a San Lucas y San Juan, con temas florales y geométricos semejantes a los que aparecen en las restantes escenas de la Capilla, tanto en la zona superior, como en la inferior, se distinguen dos figuras a los lados de los Evangelistas. A la izquierda vemos, una figura anciana, con corona, un cetro en la mano, mientras con la otra mano sostiene una arquitectura que podemos identificar con un edificio religioso. A esta figura la podríamos identificar con David, uno de los profetas, sirviendo de enlace entre el Antiguo y Nuevo Testamento, como prefigura de Cristo. El personaje del lado opuesto parece representar un obispo con tiara y en la mano un libro. Este obispo pudiera ser muy bien la representación del donante de la obra, de D. Pedro Tenorio, y por otra parte, podríamos pensar en que fuera San Blas a quien está dedicada la Capilla obispo en Armenia y por quien, Don Pedro Tenorio, tenía una especial devoción. El resto de las escenas, comenzando por la Anunciación siguen cronológicamente la Vida de Cristo, su Pasión, Muerte, y Glorificación, ajustándose, como hemos visto a los artículos del Credo.

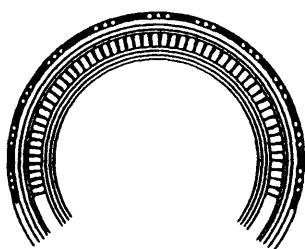
306  
NIMBOS



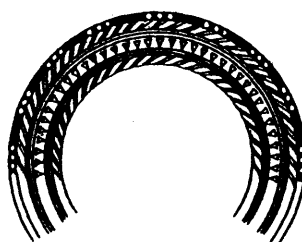
EVANGELISTAS  
(SAN LUCAS)



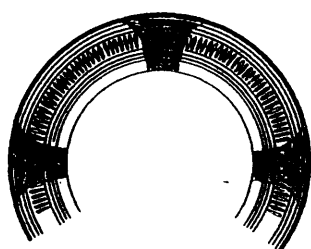
EVANGELISTAS  
(SAN JUAN)



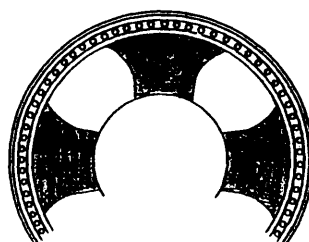
ANUNCIACION  
(ANGEL)



ANUNCIACION  
(VIRGEN)

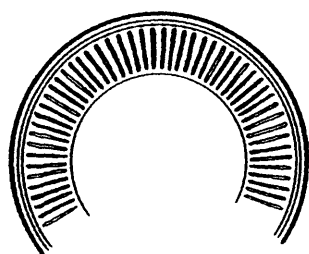


PRENDIMIENTO  
(CRISTO)

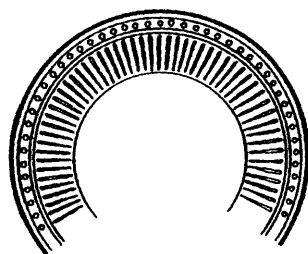


CRUCIFIXION  
(CRISTO)

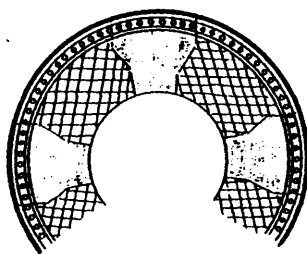
307  
NIMBOS



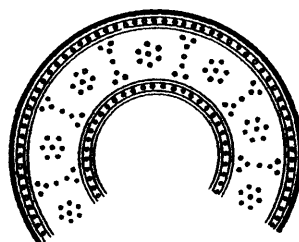
CRUCIFIXION  
(MAGDALENA)



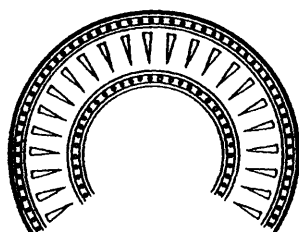
CRUCIFIXION  
(VIRGEN)



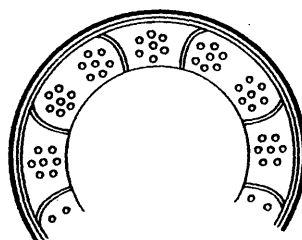
DESCENSO AL LIMBO  
(CRISTO)



ASCENSION  
(MARIAS)



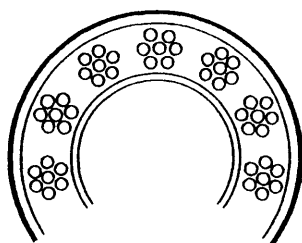
ASCENSION  
(APOSTOLES)



DIOS PADRE Y CRISTO



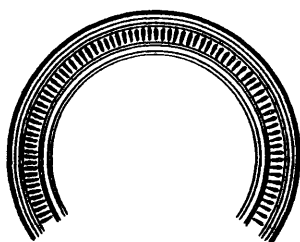
NIMBOS



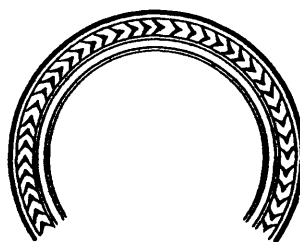
DIOS PADRE Y CRISTO  
(ANGELES)



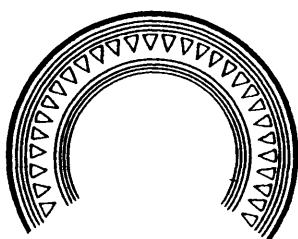
PENTECOSTES  
(APOSTOLES)



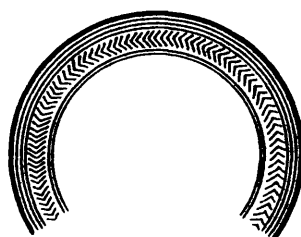
PENTECOSTES  
(APOSTOLES)



PENTECOSTES  
(APOSTOLES)

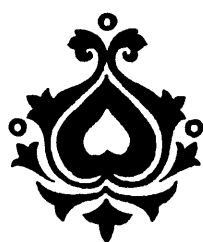


TRANSFIGURACION  
(MOISES)



TRANSFIGURACION  
(APOSTOL)

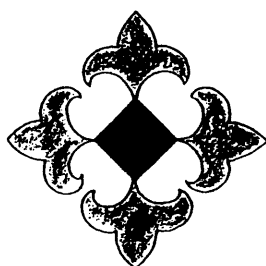
MOTIVOS DECORATIVOS  
( VESTIDURAS )



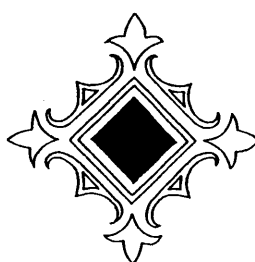
ANUNCIACION  
( VIRGEN )



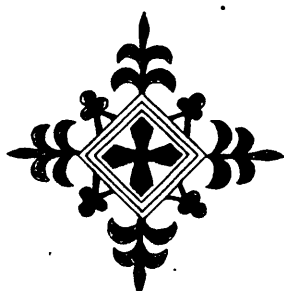
ANUNCIACION  
( ANGEL )



CRUCIFIXION  
( SOLDADO )



CRUCIFIXION  
( SOLDADO )

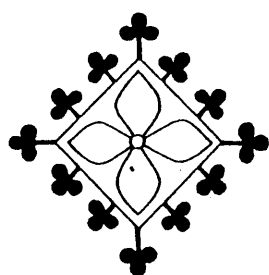


DESCENSO AL LIMBO  
( CRISTO )

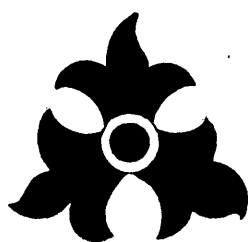


ASCENSION  
( VIRGEN )

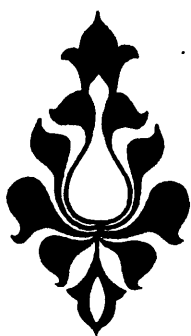
MOTIVOS DECORATIVOS  
(VESTIDURAS)



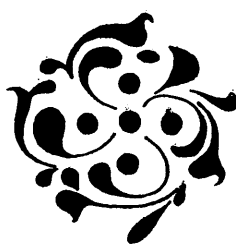
ASCENSION  
(VIRGEN)



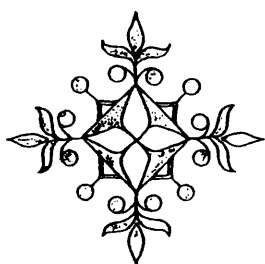
PENTECOSTES  
(VIRGEN)



PENTECOSTES  
(APOSTOL)

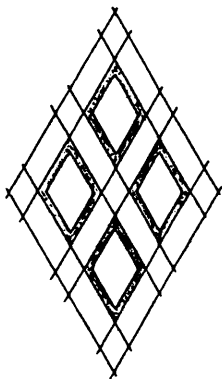


RESURRECCION  
(SOLDADO)

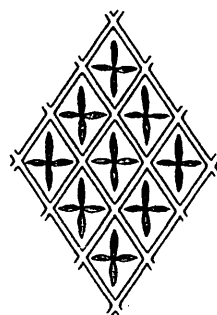


RESURRECCION  
(SOLDADO)

S U E L O S



SAN LUCAS Y SAN JUAN



PRENDIMIENTO



ANUNCIACION

CARACTERES ESTILISTICOS

## NOTAS.-

- (1).- STOJAKOVIC, A.: "Jesus-Christ source de la lumiere dans la peinture byzantine". Cahiers de Civilisation Médiévale. Poitiers 1975. T. XVIII, págs, 270-273.
- (2).- POLO BENITO, J.: Las pinturas murales de S. Blas de la Catedral Primada de Toledo. Toledo 1925.
- (3).- FREMANTLE, R.: Florentine Gothic Painters. London 1975. figs, 262 y 263. pages 130-131.
- (4).- FREMANTLE, R.: ob, cit. figs, 288 y 290, pages, 144-145.
- (5).- FREMANTLE, R.: ob, cit. fig. 408, pag, 205.
- (6).- CARLI, E.: Pittura Pisana del Trecento. Milan 1961. T. II figs, 14 a 17.
- (7).- BOSQUE, A.de.: Artistes Italiens en Espagne. Paris, 1965. págs, 89-110.
- (8).- BERENSON, .: Italian pictures of the Renaissance. Phaidon Press. London 1963. T.II, fig, 348.

### DISTINTAS ATRIBUCIONES

Todos los autores que se han ocupado de estudiar la Capilla en las distintas épocas, han defendido diversas atribuciones para estas pinturas.

El primero en hablarnos de estas pinturas es Eugenio Narbona, quien después de elogiarlas como "excelente pintura al fresco", las atribuye a Loto Griego, pintor italiano "Creese que fué Loto Griego excelentísimo pintor, el autor de estas pinturas, discípulo de Cimabue, de quien Leon Baptista escritor diligentísimo de los pintores hace ilustre mención". (1)

En el siglo XIX Parro relaciona estas pinturas con las de la Sala Capitular y portada de la Capilla Mozárabe de la Catedral, obras de Juan de Borgoña: "...siendo el carácter de estas pinturas parecido al de otros frescos que hemos visto en la sala capitular y portada de la capilla mozárabe por Juan de Borgoña..." (2)

Gudiol Ricart, más acertadamente, en su obra sobre la Catedral de Toledo califica estas pinturas como sienesas, comparando algunas de sus escenas con Simone Martini y viendo en otras a un artista relacionado con Giotto. De esta manera acerca del autor de estas pinturas dice: "La firma de Juan Rodríguez de Toledo, nombre muy español y la siempre posible intervención de Starnina, complican el problema de los autores..." (3) En su obra posterior sobre la Pintura Gótica (4), habla claramente de la intervención de Starnina en la Capilla, así como

de Rodríguez de Toledo en algunas escenas. De la misma manera ve en toda la obra una influencia hispana de Toledo.

Tormo atribuye la obra a Fernán González, él es primero en hablar de su labor como pintor. (5) Al estudiar la obra de Starnina en España se refiere al techo de la Capilla de San Blas recogiendo la opinión de Bertaux : " no puede ser atribuido sino a una mano italiana " (6), Tormo dice : "... y son de su tiempo la pintura del techo y el sepulcro del centro, y en este creeré que está la firma del mismo artista, escultor, y pintor a la vez; como pintor y no como escultor firma el sepulcro, Ferrand Alfonso, pictor, fecit, ..." Identifica a Ferran Gonzalez con Ferran Alfonso, pintor que aparece el 13 de Junio de 1396 en Valencia. Más adelante, en el mismo artículo, Tormo rectifica leyendo el nombre correcto en la firma del sepulcro : " Ferran González, pintor e entallador, a quien no puedo por menos de atribuir el techo, por tanto provisionalmente al menos ..." (7)

Almarche Vasquez confunde también el nombre y atribuye la obra a Maestre Esteve Rovira de Chipre, pintor trecentista desconocido (8), al que un documento de 1388 lo presenta teniendo hacienda en España (9). Esteban Rovira es contratado también en 1387 en Brihuega por D. Pedro Tenorio para ejecutar un importante retablo para el transagrario de la Catedral de Toledo, lo que le hace pensar a Tormo en la posibilidad de que al emplearle el Arzobispo para una pieza de altar, podría haberle ordenado la ejecución de los frescos. (10)

En el estudio más profundo que Polo Benito hace de la Capilla de San Blás (11), después de rechazar las atribuciones hechas por Tormo a Starnina y del Doctor Estenaga a Arnaldo de Cremona por falta de documentación, dice que si bien no se pueden negar las influencias italianas en estas pinturas, hay sin embargo : "rastros y segura huella de la manera de mudéjar singularmente en el techo y en la decoración que rodea los aristones y al ventanal de uno de los muros" (12), motivo por el que, según Polo Benito se acentúa la creencia en un autor de origen español, creencia que se afianza según él por el "misticismo" que hay en toda la obra, "el sentimiento religioso" y "la acentuada expresión".

A la hora de dar una atribución, Polo Benito habla de como bajo la dirección del arquitecto Don Juan Ramirez se empezaron las obras de restauración y al quitar los tres altares del siglo XVIII, se encontró la inscripción: "Juan Rodriguez de Toledo, Pintor, lo pintó". Según esto atribuye las pinturas de la zona inferior a este maestro: "se puede afirmar que suyas son todas las que comprende y abarca la zona inferior y no las otras que acusan una fecha más avanzada del siglo XV y una mano más ágil y habituada a la rica coloración, al fuerte expresionismo que trajo la escuela florentina".(13)

Post en su Historia de la Pintura Española al referirse a estas pinturas dice que fueron ejecutadas "... por un Florentino Giottesco, del final del Trecento o por un español bastante italianizado que se auxilió de numerosos miembros de la escuela florentina".(14) Reba -



tiendo las opiniones de Polo Benito y de Mayer, que sostienen que solo la zona inferior es la de Rodríguez de Toledo, Post afirma, que la totalidad de la Capilla fué pintada por un mismo artista o por una contribución de taller " y por razón de la similitud de los bordes de las escenas con aquellos de la zona superior, he determinado para mi satisfacción que la Capilla en su totalidad fué pintada por el mismo artista o por alguna contribución de taller y que por lo tanto aunque solo firmara él en un sitio, se puede adscribir toda ella a Rodríguez de Toledo ".(15)

En cuanto al nombre de Starnina sugerido por los críticos, Post niega su intervención: " los frescos de Toledo son indignos de Starnina ",(16) afirmando que si la Capilla de San Blas fuera creación suya, entonces no habría podido pintar el Retablo de S. Bonifacio Ferrer, dadas las características sionesas y españolas del Retablo, puesto que los frescos fueron " ejecutados por un artista que es completamente florentino, que ha retenido mas de la solidez del Giotto, volumen y monumentalidad, y que difiere de sus contemporaneos de Florencia por rehusarse a tomar alguna lección de Siena ". (17)

En su artículo sobre la Pintura Trecentista, Angulo Iñiguez (18) elogia el lugar importante que ocupa en Toledo dentro del Trecentismo la Capilla de San Blas, viendo dentro de la " uniformidad general del estilo ", diferencias de importancia sin aludir a las colaboraciones de taller que admite en obras de este tipo. Ve tres maestros dentro de la misma Capilla. Así, establece un

primer maestro que denomina " Maestro del Calvario ", con personajes " de una robusted de abuelo giottesco" Le califica como el maestro menos correcto y con menos preocupacion que sus compañeros por los paños ondulados, resultando sus figuras menos ligeras, todo esto hace de él segun dice Angulo, que sea "la consecuencia algo caricaturesca de los convencionalismos del pintor florentino ". Atribuye a este maestro : la escenada Pentecostés, Dios Padre y Cristo y quizá tambien la Resurrección de la Carbe, relaciona tambien con este maestro aunque estableciendo ciertas dudas la escena de Jesus ante Caifás, El Nacimiento, los Evangelistas y quizá la Anunciación.

El segundo maestro del que habla es el " Maestro de la Ascensión ", calificandole como uno de los mejores del ciclo en el que ve una influencia sienesa. A este maestro le atribuye la Resurrección, el Descenso al Limbo y el Santo Entierro. Por último duda en establecer una tercera mano para la escena de la Transfiguración.

Mayer asegura que el pintor de la Capillares discípulo de un trecentista, apuntando el nombre de Gerardo Starnina, dada su estancia en España por estos años : " El pintor toledano ha sido evidentemente discípulo de un trecentista de Florencia. Es natural que se piense inmediatamente en Gerardo Starnina, que vino en 1380 a España... Y este nombre se nos viene aún más a las mientes cuando vemos los frescos de la Capilla de San Jerónimo del Convento de la Concepción Francisca de Toledo .."(19)

Para M<sup>ra</sup> Elena Gomez Moreno el estilo de estas pinturas es claramente italiano (20); más relacionado con

los giottescos florentinos que con los pintores de Siena. Se limita a exponer la teoría del Sr. Angulo y en cuanto a la firma de Rodríguez de Toledo dice que viene a complicar el problema en vez de aclararlo. Refiriéndose a como se atribuyó a Starnina esta obra antes de haberse descubierto la firma de Rodríguez de Toledo, termina diciendo que "era natural que el arzobispo encargase la dirección de las obras a Starnina, con el que colaborarían artistas españoles como lo prueba la firma de Juan Rodríguez de Toledo" (20).

Rivera Recio no habla sino de la firma de Juan Rodríguez de Toledo, al que atribuye la zona inferior de la Capilla "La zona cercana a la bóveda es lo más estimable de la Capilla. En ella el Símbolo de la Fé está explicado a los fieles en la primera mitad del siglo XV por una o varias manos adiestradas en los modelos sienese de Giotto. En la zona inmediata inferior, las pinturas murales fueron picadas y blanqueadas; al desaparecer el revoco quedó al descubierto la firma de Juan Rodríguez de Toledo posible autor de esta sección intermedia de la Capilla". (21)

Por último y ya recientemente Bosque (22) distingue tres artistas en San Blas: El de la Venida del Espíritu Santo que califica como el mejor, atribuyendo a este primer maestro la Anunciación, la Ascensión y los Evangelistas. Un segundo artista al que atribuye la Natividad, la Resurrección de los Muertos y la Puesta en el Sepulcro y un tercer artista que habría hecho la Resurrección, la Transfiguración y Cristo y Dios Padre.

Más tarde habla de la posible intervención de Star-

una diciendo que si bien no ejecutó el solo todos los frescos, si pudo dirigir el trabajo en su conjunto dando así a la Capilla una " cierta unidad ". De esta manera llega a la conclusión de que el nombre de Rodriguez de Toledo no es más que el de un restaurador.

Como hemos podido observar todos los autores coinciden en adscribir la obra a un maestro dentro de la tradición pictórica del Trecento, a pesar de sus atribuciones diversas. Unos citan a una serie de pintores extranjeros de los que no hay ninguna base documental en Toledo, como son Loto Griego atribución dada por Narbonne o Arnaldo de Cremona dada por Estenaga, o Esteban Rovira sacado a la luz por Almarche Vasquez. Otros atribuyen los frescos también erróneamente a artistas españoles como es el caso de Parro que habla de Juan de Borgoña o la atribución debida a Tormo que cita a Ferrand Gonzalez (confundiendolo en un primer momento con Ferrand Alfonso) cuya firma aparece en el sepulcro de Don Pedro Tenorio como " pintor e entallador ". Quizá se podría pensar en la participación de este " pintor " en la decoración de la Capilla como colaborador de taller, ya que, los cuatrilóbulos que aparecen en la zona inferior de los muros de la Capilla son los mismos que vemos en el sepulcro. Pero lo más probable es que la designación de " pintor " se refiera solo a la policromía del sepulcro pues en el Archivo de Obra y Fabrica aparece citado también en la ejecución de la portada de la Capilla como escultor.(23) Por tanto sería más lógico pensar en Ferrand Gonzalez como escultor que policromaba sus esculturas.

Por último se citan otros nombres : Rodriguez de Toledo y Starnina de los que hablaré, al tratar de las diferentes manos de la Capilla, como posibles autores de la obra.

# DISTINTAS ATRIBUCIONES

## NOTAS.-

- (1).- NARBONA, E.: " Historia de D. Pedro Tenorio Arzobispo de Toledo ". Toledo 1624.
- (2).- PARRO, S.R.: Toledo en la mano o descripción histórico-artística de la magnífica Catedral y de los demás célebres monumentos. Toledo 1857. Tomo I, pág, 693.
- (3).- GUDIOL RICART, J.: La Catedral de Toledo. 1905, págs, 158-160.
- (4).- GUDIOL RICART, J.: La Pintura Gótica. Ars Hispaniae T, IX. Madrid 1955. págs, 205-206.
- (5).- TORMO, E.: " Gerardo Starnina en España ". B.S.E.E. Madrid 1910, pág, 88.
- (6).- BERTAUX, E.: Histoire de l'Art, dirigida por A. Michel. Vol.II, T. III, pág, 748. Paris, 1906-1907.
- (7).- TORMO, E.: ob, cit. pág, 88.
- (8).- Archivo Arte Valenciano 1920, pág, 12, citado por Elías Tormo en su artículo de 1910 ( B.S.E.E.)
- (9).- En este año está en casa de un mercader florentino en Valencia, se asienta como " Esteve Rovira, alias de Chipre ", lo que prueba según Tormo su origen italiano.
- (10).- TORMO, E.: ob, cit.
- (11).- POLO BENITO, J.: Las pinturas murales de S. Blas de la Catedral Primada de Toledo. 1925.
- (12).- POLO BENITO, J.: ob, cit.
- (13).- POLO BENITO, J.: ob, cit.
- (14).- POST, CH.R.: A history of spanish painting. 1930, Vol, III, part, IV. págs, 221-233.

- (15).- POST, CH,R.: A History of Spanish Painting. 1930  
Vol. III, part, IV, pág, 226.
- (16).- POST, CH,R.: ob, cit, págs, 221-233.
- (17).- POST, CH,R.: ob, cit.
- (18).- ANGULO INIGUEZ, D.: "La Pintura Trecentista en Toledo". A.E.A. 1931.
- (19).- MAYER, A.: Historia de la pintura española. Madrid 1942.
- (20).- GOMEZ MORENO, M<sup>e</sup> E.: Mil joyas del Arte Español. Barcelona 1947.
- (21).- RIVERA RECIO, F.: Guía de la Catedral de Toledo. Toledo 1949.
- (22).- BOSQUE, A, de.: Artistes italiens en Espagne. Paris 1965. págs, 89-110.
- (23).- Arch. Obra y Fabrica de la Catedral de Toledo.  
Libro de la Capilla de San Blás de 1397. sig, 86.

### ESTUDIO DE LAS DIFERENTES MANOS Y ESTILOS DE LA CAPILLA

Después de haber analizado los caracteres estilísticos de la Capilla, se pueden deducir con bastante claridad las diferentes manos que en ella intervienen.

#### PRIMER MAESTRO:

A este primer maestro que coincide en parte con el que Angulo llama M<sup>a</sup> de la Ascensión (1), que presenta las mismas características que el Retablo de D. Sancho de Rojas y que podemos denominarle M<sup>a</sup> de D. Sancho de Rojas se le pueden atribuir sin ninguna duda una serie de escenas de la Capilla: el Entierro de Cristo, el Descenso al Limbo, la Ascensión y la Resurrección. Estas escenas tienen un mismo encuadramiento geométrico y un mismo tipo de columnas enmarcando cada escena. Por lo tanto se puede afirmar con toda certeza la intervención de una misma mano en las dos obras, en donde vemos que se repiten los modelos, siendo muy semejante el de Cristo con barba partida y melena, con un mismo tipo de indumentaria, así como la Virgen que repite también el mismo modelo. Pero en lo que mejor podemos apreciar la intervención de una misma mano es en el tipo de composición empleado. La Capilla de San Blas repite el mismo tipo de composición que el Retablo de D. Sancho de Rojas en el Entierro de Cristo y en el Descenso al Limbo, con una distribución de figuras muy semejante.

Analizando los detalles del rostro son también los mismos, hay una idéntica manera de hacer los ojos



rasgados, con la ceja ligeramente arqueada con una técnica a base de pequeños trazos. En estas cuatro escenas el artista repite el mismo modelo para Cristo con el nimbo exactamente igual estriado, utilizando en las vestiduras incluso el mismo motivo decorativo en dorado. Los nimbos de los restantes personajes son rayados del mismo tipo de los que se encuentran en la Capilla Scrovegni de Giotto a excepción de las figuras de las dos Marias de la Ascensión que tienen el nimbo con decoración a base de punteado semejante a la que hemos visto en el Retablo de D. Saencho de Rojas.

Muy en relación con este Maestro dentro de lo que podríamos llamar su taller estarían una serie de escenas dudosas como son San Juan y San Lucas, el Nacimiento, el Prendimiento, parte de la escena de la Crucifixión Dios Padre y Cristo y el Juicio Final. En la escena de los Evangelistas San Juan repite casi el mismo modelo del Apostol de la izquierda de la Ascensión. En San Lucas el modelo es el mismo que se representa en el Sumo Sacerdote del Prendimiento, con lo que podemos atribuir a este mismo estilo también la escena del Prendimiento en donde hay una serie de personajes masculinos con modelos muy semejantes. Se puede relacionar también con la zona superior de la Anunciación en donde Dios Padre repite el modelo que hemos visto en San Juan y en el Apostol de la Ascensión.

El modelo del verdugo que aparece en la zona izquierda del Prendimiento lo volvemos a ver en el Juicio Final en la zona de los condenados, con lo que podríamos adscribir dentro de este círculo también la es-

cena del Juicio Final. Dentro del mismo encuadramiento se encuentra la escena de Dios Padre y Cristo dentro de esta misma órbita. Así como la intervención en algunas partes de la Crucifixión como vemos en la Magdalena que repite el mismo modelo que la del Entierro de Cristo.

En estas escenas además de la repetición de modelos en las figuras, hay unos mismos encuadramientos geométricos, aunque las columnas que enmarcan estas escenas son entorchadas y por lo tanto distintas. Así pues estos temas quedan dentro del mismo estilo del primer maestro pero con intervención de otra mano. En este sentido Gudiol (2) habla de la yuxtaposición de dos artistas, cosa que es probable ya que como hemos visto en estas obras, se aprecian dentro de un mismo estilo características diferentes, si bien las atribuciones de Gudiol no son del todo correctas, pues atribuye obras completamente distintas como son Pentecostés y el Descenso al limbo a un mismo maestro (Rodríguez de Toledo), lo cual ni es posible pues son dos escenas con caracteres totalmente diversos y bien diferenciadas.

En resumen estas escenas pertenecen a un estilo en el que se mezclan caracteres de Rodríguez de Toledo y detalles que se pueden poner en relación con otras escenas que pertenecen ya al que vamos a llamar segundo maestro.

#### SEGUNDO MAESTRO:

Otra mano, bien diferenciada, pero que participa también de alguna de las características de las o -

bras anteriormente citadas en las que habría colaborado es la que podríamos llamar del "Maestro de Pentecostés", al que atribuiríamos la escena de Pentecostés, la parte inferior de la Anunciación y algunas figuras de la Crucifixión.

Este maestro hace un tipo de figura más estilizada, figuras menos macizas con cabezas no tan ovaladas como las del primer maestro, con barbillas más pronunciadas de manera que se pueden inscribir casi en un triángulo. Las cejas son más arqueadas y no están hechas con pequeños trazos, la nariz es más estrecha y puntiaguda, un poco aguileña. Los nimbos varían también, ya no hay la decoración de punteado que se ha sustituido por una decoración unas veces simplemente rayada rematada en anillo en la parte interior y exterior del nimbo como vemos en el Ángel de la Anunciación o en alguno de los Apostoles de Pentecostés; otras veces las rascas tienen decoración con un motivo de espina de pez o denticulada como es el nimbo de la Virgen de la Anunciación y de la Virgen y otros Apostoles de Pentecostes.

Este maestro o alguien en relación con su taller habría intervenido también en la Crucifixión cuyo encuadramiento es el mismo a base de decoración floral simétrica alternando con cabecillas en lugar de motivos geométricos. Igual es también la tracería fingida que bordea el arco que enmarca la escena. El M<sup>o</sup> de Pentecostés coincide con algunas de las escenas que D. Diego Angulo atribuye al que él llama M<sup>o</sup> del Calvario (3), aunque en este M<sup>o</sup> Angulo une tres escenas de manos diferentes lo mismo que Gudiol.

TERCER MAESTRO:

Un tercer maestro en relación directa con el segundo, formando casi taller de una misma mano es este tercer maestro al que llamaremos " M<sup>o</sup> de la Transfiguración" al que se le pueden atribuir las escenas de la Transfiguración y la Resurrección de la Carne. Las características de este maestro son muy semejantes a las que hemos analizado en el anterior pero sin ninguna conexión con el primer maestro.

Así el M<sup>o</sup> de Pentecostés y el M<sup>o</sup> de la Transfiguración están directamente relacionados, es Gerardo Starnina y su taller una vez probada su estancia en Toledo (4) y la intervención en obras de la Catedral, así como la relación existente con otras obras italianas a él atribuidas.

Así pues en la Capilla de San Blas hay intervención de dos manos, la de Starnina y como colaborador el M<sup>o</sup> Rodríguez de Toledo con las mismas características de la zona inferior. No hay que distinguir sólo la mano de estos maestros sino la colaboración de dos talleres en torno a ellos. Por otra parte los dos maestros están tan relacionados entre sí que casi se puede hablar de un sólo taller en el que hay dos manos directoras pero con unas características muy semejantes. De esta manera tenemos:

Un "primer maestro" que podemos identificar con Rodríguez de Toledo al que se le pueden atribuir también a pesar de la dificultad que presenta su estudio las escenas de la zona inferior de la Capilla.

Otra serie de escenas "con intervencion tambien de este primer maestro pero en las que se nota la mano de otro maestro. Son escenas que sirven de puente entre los dos estilos que se pueden diferenciar en la Capilla.

Un "segundo maestro" que hemos llamado M2 de Pentecostes con intervenci3n en las escenas anteriores y a su vez relacionado con el tercer maestro.

Un "tercer maestro" en relaci3n directa con el segundo y que forma parte casi de un mismo taller. Maestro que hemos llamado de la Transfiguraci3n y que se puede identificar con Gerardo Starnina.

Por lo tanto hay cuatro manos aparentemente distintas en la Capilla pero que podemos agrupar en dos maestros distintos que hemos identificado como Rodriguez de Toledo y Gerardo Starnina con colaboraci3n de taller. Las obras atribuidas a Rodriguez de Toledo quedan perfectamente identificadas, no ocurre as3 con las otras escenas en las que dada la dificultad y discusi3n que hay en torno a las obras de Starnina realizadas en Italia, presentan problemas para su identificaci3n concreta. A pesar de esto no hay ninguna duda de la intervenci3n de Starnina en la Capilla una vez probada su estancia en Toledo y analizados los caracteres estil3sticos en relaci3n con sus obras italianas. Estos maestros estan tan relacionados entre si que se puede hablar de un solo taller, dos manos directas con unas caracterfsticas muy semejantes.

ESTUDIO DE LAS DIFERENTES MANOS Y ESTILOS  
DE LA CAPILLA

NOTAS.-

- (1).- ANGULO IÑIGUEZ, D.: " La Pintura Trecentista en Toledo ". A.E.A. 1931.
- (2).- GUDIOL RICART, J.: La Pintura Gótica . Ars Hispaniae T, IX. Madrid, 1955 . págs, 205-206.
- (3).- ANGULO IÑIGUEZ, D.: Ob, cit,
- (4).- Ver capítulo " Estancia de Starnina en Toledo"

### CRONOLOGIA DE LA CAPILLA

Conocemos las disposiciones que sobre la construcción de la Capilla dá el arzobispo Don Pedro Tenorio en su testamento fechado en Alcalá de Henares , a lunes 4 de Noviembre de 1398: "...Otrosi mandamos el nuestro cuerpo a la tierra y escogemos sepultura en la claustra de nuestra Iglesia, en una capilla que nos ay mandamos fazer a honor y reverencia del bienaventurado señor san Blas: la qual capilla fazemos nuestra heredera universal... Et mandamos que nos sean fechas obsecuias, aquellas que son acostumbradas de se fazer por los otros Arzobispos..." (1). Más adelante encomienda la Capilla a sus sucesores en el arzobispado de Toledo. El testamento contiene ademas varias donaciones para la Capilla.

Polo Benito (2) dice que las obras de construcción debieron dar comienzo por los años de 1395 a 1396, una vez comenzada la obra del claustro cuya primera piedra se colocó el 14 de Agosto de 1389. Más tarde afirma que la Capilla debió comenzarse en 1397 en que el Arzobispo hace donación de unas casas a la Catedral para que vivieran en ellas los Capellanes de la Capilla, segun se lee en la Carta-Privilegio que el Rey Don Enrique III otorga en Toledo en 1397 (3). Corrobora esta fecha un Albalá de Enrique III de 13 de Septiembre de 1397 en donde el Rey concede licencia a los escribanos de Toledo para permutar con Don Pedro ciertos solares llamados escribanias por unas camaretas en la plaza. (4)

Polo Benito cita tambien un documento hallado

por Don Verardo Garcia Rey con fecha 9 de Noviembre de 1397, en el que el Arzobispo reunido con el Déan y Cabildo dijo que: " habia considerado de mandar enterrar su cuerpo en la dicha Iglesia, para lo cual ordenó fazer una Capilla a honor y título de Señor S. Blas, la cual capilla el mandava e mandó fazer a sus expensas... " (5).

La primera fecha que aparece en el libro de Cuentas de la Capilla del periodo de 1397 a 1410 (6), es la del 29 de Octubre de 1398 en que el arzobispo envia a Toledo a Sancho Sanchez de Alcalá, que estaba en Yepes llevando mosto de Cacaña para que traiga piedra de las canteras para la Capilla.

En 1400 se estaba terminando la construcción de la Capilla ya que en Agosto de este mismo año se comienza a solar el revestuario y en 1402 se coloca en el muro izquierdo el " asentamiento de los Capellanes para los oficios. (7)

Por lo tanto y de acuerdo con estos datos, la Capilla terminada en lo que se refiere a la arquitectura así como en su obra escultórica en 1399 pues el Arzobispo muere el 18 de Mayo y es sepultado el 20 de Mayo de este mismo año. Por estas fechas o inmediatamente después debió enterrarse también a Don Vicente Arias de Balboa (8).

Pero a la hora de fechar las pinturas, el problema parece de difícil solución, ya que en el Libro de Cuentas de la Capilla no existe ninguna referencia a obra de



pintores en el periodo de 1397 a 1410.

Por otra parte hay un dato que hace dudar de la fecha de 1399 para la terminación arquitectónica de la Capilla, y es que en el testamento de Enrique III, fechado en Toledo a 24 de Diciembre de 1406 se lee : " Otrosi mando e ordeno que los maravedis que yo mandé tomar de los que el Arzobispo D. Pedro Tenorio deseó para acabar la Capilla dó esta enterrado, que sean dados e tomados a aquellas personas a quien yo los mande tomar, porque acaben la dicha Capilla... " (9).

Según esto se podría retrasar la terminación de la Capilla al menos hasta 1406, pero con más seguridad esta noticia se refiera a las pinturas cuya fecha de ejecución es dudosa. Teniendo en cuenta que se conserva un recibo firmado por Starnina en la Catedral en 1395, es fácil que se le encargara la obra a él , al iniciarse la Capilla hacia 1397. Obra que proyectaría él, ayudado como hemos visto más tarde por colaboradores de su taller. Se sabe que en 1404 está en Italia, por lo tanto la obra debida asu mano tiene que ser por estos años de 1399-1400 a 1403 en que la Capilla ya estaba terminada en su parte arquitectónica. Más tarde se continuará la Capilla bajo la dirección de un maestro español que hemos identificado como Rodriguez de Toledo y cuya firma aparece sobre las Pinturas. La obra de este artista se continuaría hacia 1415, fecha por la que se puede relacionar estilísticamente la Capilla con el Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas, que hemos fechado por estos años y se podría retrasar su intervención hasta 1422 aproxima-

damente, fecha en que muere el Arzobispo D. Sancho de Rojas. Por lo tanto la cronología de la Capilla sería la de 1399 a 1422, años que coinciden con el apogeo de la Pintura Trecentista en el Círculo Toledano. (10)

# CRONOLOGIA DE LA CAPILLA

## NOTAS.-

- (1).- Testamento de Don Pedro Tenorio publicado por E. Narbona en su Historia de D. Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo. Toledo 1624. Lib. II. Fol. 120-V-137.
- (2).- POLO BENITO, J.: Las pinturas murales de San Blas de la Catedral Primada de Toledo. Toledo 1925. pág, 10.
- (3).- Ibidem, pág, 9.
- (4).- TORROJA, C.: "La Plaza del Ayuntamiento de Toledo". Anales Toledanos, vol, XI.
- (5).- POLO BENITO, J.: Ob,cit, pág 10. Probablemente este documento se refiera a la escritura de fundación, dotación y constituciones de la Capilla que se conoce con el nombre de "Statuum Capelle Sancti Blasii" Archivo de la Catedral de Toledo, sig. E,6.A.1.1. del que habla A. Sanchez Palencia en su artículo "Fundaciones del Arzobispo Tenorio: La Capilla de San Blas".
- (6).- Catalogado en el Archivo de Obra y Fábrica. Libro de la Capilla de San Blas de 1397. Sig, 86.
- (7).- Ibidem.
- (8).- El yacente viste de pontifical con báculo ya que en 1401 es nombrado obispo de Plasencia. QUADRADO "España sus monumentos... Extremadura "pag, 892. nota 1.
- (9).- Crónica de Enrique III, año 69. Cap, XX. B.A.E. T, II, pág, 268.
- (10).- Fecha que coincide en cierta manera con la que propugna Polo Benito basandose en la lentitud de una obra tan importante, fechando así la obra en el primer tercio del siglo XV.

### GERARDO STARNINA EN ESPAÑA

Las notas biográficas acerca de Starnina son confusas, se reducen a los datos aportados por su biógrafo Vasari. Vasari dice que Starnina había nacido en 1354 en Florencia, sin embargo Procacci ha descubierto en el libro del catastro de mayo de 1412 en el distrito de Santa Croce el nombre de " Jacopo di Nefi Da Caville e figlioli " (1).

Según Vasari Starnina hizo su aprendizaje con Antonio Veneziano y pintó en seguida al fresco las Historias de San Antonio Abad de la Capilla de los Castellanos de Santa Croce de Florencia (2). En esta época en Florencia se produce el movimiento de los Ciompi (3) y Starnina comprometido en el levantamiento de 1376 es obligado a salir de su patria (4). Nos dice asimismo Vasari que Starnina es apreciado por los españoles pues su nombre es conocido por toda Italia y es en España en donde encuentra refugio, transformándose su carácter de " molto duro e rozzo " en " gentile e cortese " (5). Habla también de como al desembarcar Starnina en España es acogido en la corte del Rey y colmado de favores: " De Starnina ( Gerardo di Jacopo, o hijo de Jacopo ) se sabía que había sentado sus reales en España y que el monarca le había colmado de favores de todo género, en premio a sus excepcionales méritos " (6). Pero Vasari no especifica a que rey se refiere lo que ha dado pie como dice Vegué y Goldoni (7), siguiendo las palabras de Elias

Tomo (8) a nuestros escritores del siglo XVIII para suponer que se refiere al rey de Castilla Juan I y no al de Aragon o de Navarra (9).

Por su parte Cean Bermudez dice " Vino a España y el rey D. Juan el 12 le dió buena acogida en su corte y un sueldo decente " (10). Sanchez Canton (11) da la hipótesis de que el " maestre Jacome italiano" contado entre los más famosos o " aguilas " por Francisco de Holanda en su obra " De la Pintura Antigua " sea Starnina que aparece como pintor de Juan II por una errata en la traducción al atribuirle el calificativo de " boa memoria " en vez de a Juan I como lo atribuyen las crónicas (12).

Pero el artista despues de esta primera estancia en España vuelva a su pais y aparece inscrito en la Academia de San Lucas en 1387 bajo el nombre de " Gherardo di Jacopo Starnina dipintore " y aproximadamente en la misma época está inscrito " nell'arte dei Medici e Speziale " en donde se encuentra su nombre " Gherardo di Jacopo di Neri " (13). Bertaux alude tambien al viaje de Starnina por España y a que en 1387 volvía a Florencia y como en los frescos del Carmine, " los primeros maestros muchos detalles de realismo y recuerdos de su viaje por España " (14).

Es en esta época cuando pinta la Capilla de San Jerónimo en el Carmine de Florencia con las Historias de San Jerónimo, la fachada del palacio del partido guelfo de Florencia y un San Dionisio obispo con dos angeles

y encima la villa de Pisa.

Pero Starnina aparece de nuevo en España en los últimos años del siglo XIV, pues se le cita en los archivos de la Catedral de Valencia (15), en cuyos documentos aparecen tres fechas perfectamente documentadas:

El 8 de Julio de 1398 Jaime ( Gerardo ) florentino firma un recibo de 100 florines de oro a cuenta de los 550 que( le debian tocar) por los que debia pintar un retablo para la iglesia de S. Agostino y el 26 de Noviembre de ese mismo año el tocaba a 15 florines por ejecutar algunas pinturas sobre los muros contiguos a la sepultura que existia en el claustro de los hermanos menores de Valencia (16).

El 28 de Noviembre del mismo año Starnina recibe de Guglielmo Castello procurador de Monna Francesca, mujer del difunto Guglielmo Costa, mercader, e hija del difunto Vincenzo Bordelli, pañero, 15 florines de oro por pinturas sobre unos muros cerca de la tumba de Vincenzo Bordelli en el claustro de los hermanos menores de Valencia donde ha trabajado 20 años y más. Entre los testigos se encuentra un Simone di Francesco, que parece ser italiano (17).

El 22 de Agosto de 1399 Starnina recibe de Matteo Ferrer y del pelotero Domenico Grup, ejecutor testamentario de Monna Francesca, mujer del difunto Jacopo Ponç; notario, siete florines de oro por una figura de Cristo que debia ser pintada; el testigo era todavia Simone di Francesco (18).

En el primero de estos documentos a Starnina se le llama " Pictor florentie nunc commemorans Valente ". En el segundo " Pictor Valentie degens " y en el tercero se le llama " Pictor civis Valentie " lo que prueba que era considerado ya ciudadano de Valencia (19).

Las últimas noticias que tenemos de Starnina en Valencia son de Junio de 1401 coincidiendo con la entrada del rey Martin en Valencia en que se da " otto soldi " por un color azul que debia suministrar (20).

Pero queda la duda de que es lo que hizo Starnina entre 1401 y 1404. Lo más probable es que sintiera nostalgia de su país y volviera a Florencia en donde se sabe que pintó los frescos de la Capilla de la Iglesia del Carmine acabándoles en 1404 (21).

En 1408 recibe encargos para San Stefano d'Empoli (22). Por tanto hay que poner en duda la fecha de su muerte dada por Vasari en su primera y segunda edición en donde se dice que Starnina murió a los 49 años, dando como fecha de nacimiento la de 1354. Vasari en su primera edición fecha la muerte de Starnina en 1408 y pone el epitafio del pintor en la iglesia de San Jacopo s. para Arno : " Huius pulcherrimis operis Hispaniae maximum decus et dignitatem adoptae viventem maximis honoris honoribus et nuamentis auxerunt et satis fructum egregiis verisque laudibus merito semper concelebrarunt " (23). Hay pues que retrasar la fecha de su muerte, Richa y Bolari piensan que hay que leer a los 59 años en vez de 49, pues el nombre de Starnina aparece todavía en un documen-

to con fecha de 28 de Octubre de 1413 en la lista de ciudadanos florentinos del sector de Santa Croce en donde se habla de los herederos del pintor, de sus hijos y de su madre " Prestanzone di firini 50000 imposto il 28 ottobre 1413 " " Figliuolo erede di Gherardo di Jacopo dipintore e la madre fior. cinque " (24).

Vistos los datos acerca de la vida de Starnina, de las dos fechas de estancia en España, la de 1378 no tiene otro apoyo que la afirmación de Vasari, sin que se pueda citar ninguna obra suya. Los documentos hablan de que ha trabajado en Valencia en 1398, aunque las obras que se citan en los textos han desaparecido. Por último no hay que olvidar tampoco su presencia documentada en Castilla. Por consiguiente se puede afirmar con toda certeza la presencia de Jacopo Starnina en España ( Valencia y Toledo ), estableciendo pues de esta manera una relación entre Italia y España en estos años.



GERARDO STARNINA EN ESPAÑA

NOTAS.-

- (1).- PROCACCI, U.: "Gerardo Starnina" Rivista d'Arte 1936. año XVIII, pág, 94.
- (2).- La mayoría de los críticos coinciden en esta atribución.
- (3).-+ Coincidiendo con el momento en que Miguel de Lando era confalonieri, se produce la revolución de los trabajadores manuales no especializados que van de taller en taller: ANTAL, F.: El mundo florentino y su ambiente social. Madrid, 1963.
- (4).- VASARI, G.: "Vidas de los más excelentes pintores escultores y arquitectos". Iberia. Barcelona 1957.
- (5).- VASARI, G.: ob, cit.
- (6).- VASARI, G.: ob, cit.
- (7).- VEGUE Y GOLDONI, .: "Gerardo Starnina en Toledo". A.E.A.A. 1930.
- (8).- TORMO Y MONZO, E.: "Gerardo Starnina en España". B.S.E.E. 1910.
- (9).- VEGUE Y GOLDONI, ob, cit . y TORMO, ob, cit, pág, 86.
- (10).- CEAN BERMUDEZ, J.A.: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España. Madrid 1800.
- (11).- Nota a la página 233 del libro de Francisco de Holanda "De la Pintura Antigua", 1548.
- (12).- Según esto, Vegué y Goldoni en su artículo de 1930 en A.E.A.A. se pregunta si Starnina estuvo en Portugal trabajando con Alvaro Pires de Ebra en obras en las que según Vasari, trabajó Antonio Vite de Pistoia, tan relacionado con Starnina que

este le envió a Pisa para que le sustituyese en unos encargos, aventurando también la hipótesis de que hubiera estado también en Granada interviniendo en los cupulines.

- (13).- PROCACCI, M.: Rivista d'Arte . " Gherardo Starnina." 1933, anno XV, pág, 172.
- (14).- BERTAUX, E.: Histoire de l'Art ... Vol, II. T. III. Lib. VIII: págs, 748-49 y 752.
- (15).- SANCHIS SIVERA.: Documentos publicados en latin. "Pintores medievales en Valencia " Valencia 1912. págs, 173-174.
- (16).- " Donna (Gerardo) Fiorentino, en de 8 Julio de 1366, firma una época de 100 florines de oro a cuenta de los 550 por los que se obligó a pintar un retablo para la iglesia de San Agustín (en Valencia) y el 26 de noviembre del mismo año cobra 15 florines pro dipingendi certis imaginibus in pariete contigua sepulture prefati que e constructa existit in claustro fratrum minorum Valentie " Arch. de la Catedral de Valencia, vol,3. 664.
- (17).- Arch. Catedral de Valencia . vol,3. 669.
- (18).- Arch. General del regno de Valencia. Notario Jaime de File.
- (19).- PROCACCI, U.: "Gherardo Starnina " en Rivista d'Arte XV, 1933, pág, 174, n3.
- (20).- TORRE Y MONZO, E.: "Gerardo Starnina en España " carta y nuevos datos del Sr. Tramoyeres en el B.S.E.E. pág, 91: " Item donni et pagui a Mestre Girardo Florenti, pintor, per miga honça d'atzur d'acre per alcanics del aniel " . Libro de cuentas de Don Martín Junio 1401. Fol. XXV.
- (21).- PROCACCI, U.: "Gherardo Starnina " Rivista d'Arte XV, 1933, pág. 166.
- (22).- Documento publicado por H. Giglioli "Su alcuni affreschi perduti dello Starnina " Rivista d'Arte 1905, págs, 19-21, 6 de febrero 1909. Stor.

Fior. 1408.

Archivio Storico, Firenze univ. 72. Santo Stefano d'Empoli. Vol.32: Libre ai contratti segnato A.a.c.2.- Giglioli, " Empoli Artistica " Firenze 1906, pág, 136.

- (23).- VEGUE Y GOLDBOMI, .: " Gerardo Starnina en Toledo " A.E.A.A. pág, 202. Torno en su artículo de 1910 en D.S.E.E.pág, 98 tra uce el epitafio con las siguientes palabras : A Gerardo Starnina, florentino, pintor de suma invención y elegancia. Las Españas que lograron por sus hermosísimas obras maximo ornato y dignidad le elevaron en vida a grandes honores y distinciones y le celebran muerto con egregios sinceros y merecidos elogios ".
- (24).- PROCCACCI, U.: " Gherardo Starnina" Rivista d'Arte , anno XVIII 1936, pág, 88. 28 octubre 1413. Archivio Storico Firenze. Prestance vol. 2902.

#### ESTANCIA DE STARNINA EN TOLEDO

Respecto a la estancia de Starnina en Castilla, la critica ha dudado tambien. Ceán Bermudez siguiendo a Vasari asegura que Starnina despues de pintar en Florencia las historias de San Antonio Abad y de San Nicolás en la Capilla de los Castellanos y siend celebrada la obra por los españoles le propusieron venir al servicio del Rey de Castilla y que seria bien premiado como dice Vasari : "porque habia escasez de buenos pintores en el reyno".(1)

Ceán Bermudez continua diciendo "No le desagradó la proposición pero lo que más le movió a aceptarla, fueron unas palabras descompuestas que tuvo con el alfez de aquella republica, porque dicen que Starnina era de trato duro y de áspera condición. Vino a España y el rey D. Juan el 1º le dió buena acogida en su corte y un sueldo decente. Permaneció en ella algunos años pintando muchas y buenas cosas, que agradaron al soberano, por lo que le llenó de premios y distinciones. Quando ya estaba rico deseo volver a su patria y obtenida la licencia del rey, fué recibido en Florencia con gran obsequio de sus amigos, parientes y paisanos".(2)

Ya hemos visto como de las dos estancias de Starnina en España la fecha de 1376 no tiene otro apoyo que la afirmación de Vasari si bien hay documentos que hablan de su trabajo en Valencia en 1399. Pero hay una fe-

cha intermedia la de 1395 que prueba la estancia de Starnina en Castilla y concretamente en Toledo.

En el libro de Capellanías de la Capilla de la Epifanía al referirse a la pintura que adornaba la Capilla no se dice quien fue el autor de dicha pintura pero se conserva el recibo firmado por Gerardo Jacopo, recibo que se conoce desde hace tiempo gracias a Fernandez Vallejo.(3) y que ha sacado a la luz recientemente D<sup>a</sup> Carmen Torroja.(4) quien dice que esta obra no es solo de Gerardo Jacopo sino hecha en unión con Nicolao de Antonio ambos florentinos. Precede al recibo la autorización dada en Valencia por la que Nicolao autoriza a Starnina a cobrar en su nombre el precio de la pintura que hicieron juntos.

El contrato dice lo siguiente: " Yo Gerardo Jacopo, pintor de Florencia, procurador que so de Nicolao de Antonio, otrosi pintor de Florencia, otorgo e conosco que recibí de vos Pero Ferrandez de Burgos, receptor del arzobispo de Toledo, quarenta florines de oro, del cuño de Aragon , lo quales dichos quarenta florines vós me distes e yo de vos recibí por razon que yo e el dicho Nicolao de Antonio vos pintamos un panno de la pasión de Jhesuchristo que vos tenedes puesto en la vuestra capilla de Sant Salvador, que vos fezistes dentro de la eglisea cathedral de Santa Maria de aqui de Toledo, en el qual panno vos pusistes todas las colores e toda el oro e todo lo que fue menester para el dicho panno, salvo nuestras manos que lo pintamos yo e el dicho Nicolao e por el dicho poder susg escripto que yo he del dicho Nicolao,

mentorgo por pagada de los dichos cuarenta florines para el a para mi e por mi e por el renuncio que no pueda desir que los non recibí e si lo dixero que me non vala ni sea ayda sobre ello en juyzio ni fuera de juyzio yo ni otro por mi ni por el dicho Nicolao. E por que esto sea firme e non venga en dubda, escrivi aqui mi nombre, e por mayor firmeza rogue a Lope Garcia, notario e otrosi a Ruy Sanchez del Prado, mayordomo del dicho sennor arçobispo en el arçiprestadgo de Escalona que fueren ende testigos e escribiesen otrosi aqui sus nombres. Fecha en Toledo, veynte e dos dias de deziembre, anno del nasçimiento de nuestro Salvador Jhesuchristo de mill e trezientos e noventa e cinco annos. Yo el dicho Lope Garcia, notario, fuy presente a los sobre dicho e vy faser el dicho pago de los dichos cuarenta florines e como los entregó el dicho Pero Ferrandez al dicho Giraldo Jacobo e so ende testigo. Yo Gherardo Yachop Ruy Sanchez rubricado. - Lope Garcia, notario, rubrica - do". (4) D<sup>a</sup> Carmen Torroja duda de que este documento se refiera al retablo de San Eugenio, trasladado allí desde la Capilla del Salvador, como aseguran José Gudiol y el marqués de Lozoya (5), cree que se trata de un posible fresco que se halla perdido al rehacer la Capilla de la Epifania esté detrás del actual retablo. (6)

Sea esto así o no lo que nos interesa aquí, es que con la aparición de este recibo en la Catedral de Toledo queda probada la estancia de Gerardo Starnina no solo en Valencia sino en Toledo en unas fechas que coinciden claramente con el periodo de su segunda estancia

en España. Si bien no se ha encontrado ninguna otra obra documentada en la Catedral no es difícil relacionar con él o con su estilo una serie de obras toledanas, una vez probada su estancia en Toledo.

ESTANCIA DE STARNINA EN TOLEDO

NOTAS.-

- (1).- VASARI, G.: "Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos" Ed. Iberia, Barcelona 1957. pág, 242.
- (2).- CEAN BERMUDEZ; J.A.: "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España." Madrid 1800.
- (3).- FERNANDEZ VALLEJO, F.A.: "Memorias y disertaciones que podian servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo, desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rei don Alonso VI de Castilla." Ms. Biblioteca Real Academia de la Historia. pág, 133.
- (4).- TORROJA MENENDEZ, C.: "Pintores Florentinos en Toledo" Historia y Vida Numero 79, año VII , págs, 94-97.
- (5).- GUDIOL RICART, J.: "Pintura Gótica . T, IX. " Ars Hispaniae " pág, 204. de esta misma opinión es el Marques de Lozoya en su "Historia del Arte Hispánico" Barcelona 1940, T, III.
- (6).- TORROJA MENENDEZ, C.: Ob, cit. págs, 94-97.



### PERSONALIDAD ARTISTICA DE RODRIGUEZ DE TOLEDO

Pocos son los datos que tenemos acerca de la personalidad artistica de Rodríguez de Toledo. Las primeras noticias suyas las dá Polo Benito en su discurso de entrada en la Academia sobre la Capilla de San Blas (1), en el que cuenta como al realizarse las obras de restauración iniciadas en su tiempo por el arquitecto Juan Ramirez, se encontraron, al quitar los tres altares que había en la Capilla del siglo XVIII una inscripción con su nombre en donde se podía leer : " Juan Rodriguez de Toledo, Pintor, lo Pintó ". Sigue diciendo Polo Benito que el nombre de Juan está escrito con J y O segun como le dijeron en el Archivo de la Catedral (2) que se escribía a mediados del siglo XV. Sin embargo dice tambien como según opinión del Tesorero de la Catedral se debe leer Maestro Rodriguez y no Juan.

Post en 1930 habla del "reciente descubrimiento de la firma de Rodríguez de Toledo" (3) diciendo que esta firma está en la escena del martirio de un obispo en la pared Este en donde se puede leer : " Rodriguez ( Rodriguez ) de Toledo Pitor ( Pintor ) lo pitó ( pintó ) ". Al lado de Rodriguez hay un caracter epigráfico al que se le ha dado distinta interpretación, significando unas veces Juan y otras Maestro, para Post es más verosímil la segunda interpretación. Sin embargo para María Elena Gomez Moreno es Juan lo que hay que leer y no Maestro (4).

Gudini (5), basándose en la firma aparecida en los

frescos de San Blas habla de como Rodriguez de Toledo, " reveló una gran capacidad de adaptación y destreza en el oficio al proseguir con sorprendente empuje la labor iniciada por Starnina " (6). Más adelante identifica a Rodriguez de Toledo con el Maestro del Arzobispo Don Sancho de Rojas: " El estudio de la pujante personalidad de Rodriguez de Toledo nos ha llevado a identificarlo con absoluta convicción con el justamente celebrado pintor del gigantesco retablo llamado del arzobispo Sancho de Rojas ..... El retablo de Sancho de Rojas nos permite analizar detalladamente el estilo de Rodriguez de Toledo por ser una obra grandiosa y bien conservada " (7). Angulo no alude para nada a este maestro (8) y para Bosque el nombre de Rodriguez de Toledo no es mas que el de un restaurador (9).

En definitiva el nombre de Rodriguez de Toledo se puede identificar aunque no con plena seguridad con un iluminador que estuvo trabajando en la Catedral de Toledo, que muere en 1459 y del que PerezSedano (10), ha recogido las siguientes noticias " Iluminó las letras del libro primero del Oficiario nuevo en 1459, Benito de Cordoba, escritor de libros, y pintó las del Santoral Nuevo Juan Rodriguez, pintor "

Noticias anteriores hablan de un cantero y de un bordador que trabajan para la Catedral en 1424-25 (11). Pero todos los datos acerca de este artista son muy escasos, solo tenemos como punto de partida la firma aparecida en la Capilla de San Blas y solo por el análisis de los caracteres estilísticos en algunas de las escenas que se le pueden atribuir, podemos llegar a tener una i-

dea de la personalidad artística de Rodríguez de Toledo y de esta manera atribuirle una serie de obras castellanas de este momento: El Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas, la tabla con la imposición de la casulla a San Ildefonso de Illescas, la tabla de la Virgen con Niño y donantes de Valladolid y la posible intervención en algunas obras de menor importancia.

PERSONALIDAD ARTISTICA DE RODRIGUEZ DE TOLEDO

NOTAS.-

- (1).- POLO BENITO, J.: La Capilla de San Blas de la Catedral Primada de Toledo. Toledo 1925.
- (2).- Los Señores Estella, archivero y San Román delegado de Bellas Artes.
- (3).- POST, CH, R.: A History of Spanish Painting. 1930. Vol. III, part, IV.
- (4).- GOMEZ MORENO, M<sup>re</sup> E.: Mil Joyas del Arte Español. Barcelona 1947.
- (5).- GUDICEL RICART, J.: La Pintura Gótica. Ars Hispaniae T. IX. Madrid 1955, págs. 205-206.
- (6).- Ibidem págs, 205-206.
- (7).- Ibidem, págs, 205-206.
- (8).- ANGUÑO IÑIGUEZ, D.: La Pintura Trecentista en Toledo. " Archivo Español de Arte" 1931.
- (9).- BOSQUE, A de .: Artistes Italiens en Espagne. Paris 1965, págs. 89-110.
- (10).- PEREZ SEDANO, F.: Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. Notas de Archivo de la Catedral de Toledo. Vol, I Madrid 1914. pág, 14.
- (11).- POST, CH, R.: A History of Spanish Painting. 1930. Vol. III, Part, IV, pág, 226.
- (12).- Ibidem pág, 226.

RELACION DE LA CAPILLA CON EL RETABLO DEL ARZOBISPO  
D. SANCHO DE ROJAS

Del estudio de los diferentes estilos que hay en la Capilla se deduce sin dificultad la relación existente entre la Capilla de San Blas y el Retablo de D. Sancho de Rojas, dada la intervención del mismo maestro en las dos obras. Es en la Capilla de San Blas en donde se produce la formación del M<sup>re</sup> de D. Sancho de Rojas ( Rodríguez de Toledo ), bajo la influencia directa y en colaboración con el italiano Gerardo Starnina y su taller.

Hay por tanto en las dos obras unas características comunes salvando las diferencias debidas al tipo de soporte utilizado en ellas. Vemos una misma preocupación por la figura, el empleo de un mismo tipo de composiciones e iconografía, e incluso la repetición de unos mismos modelos o la utilización de unos mismos motivos decorativos en las vestiduras.

La similitud estilística se ve sobre todo en la utilización de las mismas proporciones en las figuras y en los rasgos estilísticos: ojos rasgados ligeramente almendrados, esta similitud se acrecienta en la manera de hacer las cejas a base de pequeños trazos y también en las arrugas de la frente o en la forma detallada y dibujística de hacer los cabellos y las barbas.

La relación en el tipo de composiciones se ve en la Crucifixión, Entierro de Cristo, Descenso al Limbo y

#### Ascensión:

En la Crucifixión la composición es la misma en los dos casos. Cristo en el centro y a los lados el grupo de la Virgen desmayada acompañada de las santas mujeres y en el lado opuesto el grupo formado por los soldados. El grupo de la Virgen es semejante al del Retablo de Sancho de Rojas, aquí es atendida por las Santas mujeres mientras que en el Retablo es ayudada por San Juan. El grupo de los soldados sorteándose las vestiduras es también semejante en los dos ejemplos repitiéndose la posición del soldado pensativo replegado sobre sí mismo.

El Entierro de Cristo presenta también una misma composición: el sepulcro en diagonal dividiendo el cuadro en dos zonas y las figuras dispuestas en semicírculo en segundo plano en torno a esta diagonal. La única diferencia es que en la Capilla la figura del primer plano forma una diagonal con la Virgen en sentido opuesto a como aparece en el Retablo, que partiendo de la Virgen en primer término va de derecha a izquierda.

En la escena del Descenso al Limbo en los dos casos hay una marcada dirección hacia la izquierda, hacia Cristo. El monstruo y los personajes son los mismos en las dos obras.

La Ascensión presenta también un mismo esquema compositivo: de los apóstoles del primer plano salen dos diagonales hacia el fondo formando con la figura de la Virgen en el centro un tetraedro.

En lo que se refiere a los modelos empleados en las dos obras hay también unas coincidencias:

En la escena del Descenso al Limbo el Cristo repite el mismo modelo que el Cristo ante Caifás del Retablo, con barba partida y dos mechones sobre la frente, siguiendo la iconografía bizantina.

El Cristo de la Ascensión es el mismo que vemos en el Retablo en la escena de la Flagelación, de igual manera el Cristo de la Crucifixión de la Capilla sigue un mismo tipo.

Los ángeles de la Crucifixión son iguales al que recoge la sangre del costado de Cristo en el Retablo así como el grupo de la Virgen con las Santas mujeres y los soldados.

El modelo de la Magdalena de la Crucifixión y de la Magdalena y de la Virgen del Entierro de Cristo es el mismo que el de la Virgen del Retablo de D. Sancho de Rojas de la escena de la Crucifixión, Piedad y Entierro de Cristo y la Magdalena de estas tres escenas. Los modelos utilizados para la Virgen y la Magdalena son muy semejantes en las dos obras.

La cabeza de San Juan del Entierro de Cristo es semejante al San Juan de la Crucifixión del Retablo de D. Sancho de Rojas. El personaje que coge la cabeza de Cristo es el mismo que aparece al fondo de la composición en el Retablo.

En el Descenso al Limbo, el Adán es igual al personaje del segundo término del Retablo y muy semejante también a una de las figuras de la predella del Retablo. En la figura de Cristo se aprecian rasgos semejantes en las dos obras a pesar del mal estado. La figura de Adán de esta escena es semejante también a uno de los apóstoles de la izquierda de la escena de la Ascensión del Retablo de D. Sancho de Rojas.

Por último los dibujos que decoran las vestiduras con motivos en dorado se repiten exactamente en las dos obras en temas distintos. Tres son los motivos que se repiten: dos motivos decorativos salpicados en las vestiduras y el tercero una cenefa en el borde de estas. Estos motivos que aparecen en la Anunciación, Descenso al Limbo, Ascensión, Resurrección y Transfiguración se repiten en casi todo el Retablo.

Todos estos detalles afirman los puntos de contacto de las dos obras, permitiendo hacer una atribución con toda seguridad al mismo maestro en determinadas escenas de la Capilla de San Blas.



MODELOS REPETIDOS EN LAS OCS OBRAS

<u>MODELOS</u>	<u>C. S. OBRAS</u>	<u>MODELOS</u>	<u>R. SCHO DE ROJAS</u>
Virgen	Anunciación	Virgen	Anunciación
Magdalena	Crucifixión	Virgen	Crucifixión
Magdalena	Crucifixión	Magdalena	Crucifixión
Virgen	Entierro Cristo	Virgen	Piedad
Virgen	Ent. Cristo	Magdalena	Piedad
Magdalena	Ent. Cristo	Virgen	Piedad
Magdalena	Ent. Cristo	Magdalena	Piedad
Virgen	Ent. Cristo	Virgen	Ent. Cristo
Magdalena	Ent. Cristo	Virgen	Ent. Cristo
Magdalena	Ent. Cristo	Magdalena	Crucifixión
Virgen	Pentecostés	Virgen	Ascensión
Niño	Ad. Magos	Niño	Ad. Magos
Cristo	Desc. Limbo	Cristo	Improperios
Cristo	Ascensión	Cristo	Flagelación
Cristo	Desc. Limbo	Cristo	Desc. Limbo
S. Juan	Crucifixión	S. Juan	Crucifixión
S. Juan	Ent. Cristo	S. Juan	Crucifixión
Adan	Desc. Limbo	Apostol izda.	Ascensión
Adan	Desc. Limbo	Fig. 2º término	Desc. Limbo
Adan	Desc. Limbo	Rey Mago	Ad. Magos
Adan	Desc. Limbo	Fig. 2º término	Piedad

MOTIVOS DECORATIVOS REPETIDOS EN LAS DOS OBRAS

MOT. DECORATIVOS

CAP.S. BLAS

RET. SCHC.ROJAS

Vestiduras

Mot. A:

Resurrección:

Virgen con Niño:

soldado

ángel

Ascensión:

Adoración Magos:

Virgen

Virgen

Improperios:

Cristo

Camino del Calvario:

Cristo

Pentecostés:

Apostol 1º de la dcha.



Mot. B:

Anunciación:

Pentecostés:

Virgen

Apostol dcha.

Cortina fondo



Cenefas

Evangelistas:

Virgen con Niño:

S. Juan

Virgen

Anunciación:

Anunciación:

Estola angel

Virgen

Prendimiento:

Adoración Magos:

Cristo

Virgen- Rey maduro

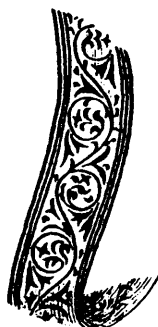
Ascension:

Improperios:

Virgen

Cristo

Apostol izda.



MOT. DECORATIVOSCAP.S. BLASRET. SCHO. ROJASCenefasDesc. Limbo:

Cristo

Flagelación:

Cristo

Transfiguración:

Libro Apostol

Camino Calvario:

Virgen

Crucifixión:

Soldado

Piedad:

Virgen

Ent. Cristo:

Virgen

Ascensión:

Virgen

Pentecostés:

Virgen

Apostol dcha.

Misa San Gregorio:

Acolito izda.

Cristo Juez:

Cristo

### INFLUENCIAS Y PUNTOS DE CONTACTO CON ITALIA

Después de haber analizado la estrecha relación existente entre el Retablo de Arzobispo D. Sancho de Rojas y la Capilla de San Blas, que afirma la intervención de Rodríguez de Toledo en estas dos obras, es preciso tener en cuenta como las Pinturas de la Capilla presentan en su totalidad un marcado carácter italiano, que se puede ver en las influencias recibidas de otras obras de origen principalmente florentino y giottesco, así como en su relación directa con obras atribuidas a Starnina.

#### RELACION CON GIOTTO:

El conjunto general de la Capilla de San Blas totalmente decorada en su interior con pinturas, sigue el esquema italiano de la Capilla Scrovegni de Giotto en Padua con la que podemos relacionarla por una serie de detalles:

A) La preocupación por el color y su utilización es la misma en las dos obras. Se sustituye el empleo del dorado por el azul en los fondos de las escenas y se mantienen los aires dorados así como los contrastes fuertes de color (1).

B) Los motivos ornamentales con dibujo miniado imitando mármoles policromos de la Capilla que enmarcan los compartimentos de las distintas escenas así como la bóveda decorada con un cielo estrellado y con nervaduras que imitan el estilo cosmatesco tienen una inspiración

directa en las obras de Giotto (2).

En la zona inferior de la Capilla así como en algunas partes de la superior, hay medallones cuatrilobulados enmarcando bustos de santos de la misma manera que podemos encontrarlos en la Capilla Scrovegni (3). En otras escenas las fajas ornamentales son a base de grutescos con cabezas ~~con~~ entrelazadas por elementos vegetales estilizados como vemos en Pentecostés y en la Crucifixión de San Blas del mismo tipo que las que aparecen en la Capilla Scrovegni y en la Capilla Peruzzi de Giotto (4).

Otros elementos en común con la obra giottesca son los encuadramientos arquitectónicos de las escenas en las que hay los mismos problemas espaciales, así como la manera de tratar las vestiduras y los rasgos estilísticos de las figuras (tipos de cara, nariz, ojos, barbas y cabellos) repitiéndose unos mismos modelos giottescos: el Niño como foco luminoso que vemos en el Nacimiento envuelto en pañales que le inmovilizan es exactamente igual al que vemos en la Natividad de la Capilla Scrovegni. El San José de la Natividad replegado sobre sí mismo repite modelos del Anuncio a los Pastores y de la Natividad de la Capilla Scrovegni en Padua. Los gestos y las actitudes de la Virgen y San Juan en la Crucifixión y en el Santo Entierro son también los mismos de la Capilla Scrovegni.

Por último no sólo hay una influencia en los caracteres estilísticos sino que se ve un mismo empleo

de la iconografía en las dos obras. Tanto en la Capilla Scrovegni como en San Blas se puede seguir un ciclo iconográfico completo con los mismos elementos de inspiración derivados del Arte Bizantino así como en unas fuentes comunes ( textos canónicos, evangelios apócrifos, Leyenda Dorada ).

## II) RELACION CON STARNINA:

A la hora de estudiar los puntos de contacto de la Capilla con Starnina se plantea el problema de como atribuirle con seguridad una serie de obras. La mayoría de los críticos basándose quizá en Vasari coinciden en atribuirle dos obras florentinas, la Capilla de los Castellanos en Santa Croce y la Capilla de San Jerónimo en la Iglesia del Carmine de Florencia (5).

El primero en atribuirle estas obras a Starnina es Vasari : " Comenzó a trabajar por si mismo haciendo en la Santa Cruz, en la Capilla de los Castellani... muchas escenas de San Antonio Abad al fresco y tambien algunas del obispo de San Nicolás, con tanto esmero y con un estilo tan bello que fueron la causa de que algunos españoles que entonces residian en Florencia.... le conocieran como excelente pintor, y aún más, de que lo condujeran a España" Más adelante sigue diciendo: " No mucho tiempo más tarde le encargaron pintar la Capilla de San Jerónimo en el Carmen, donde; pintando muchas escenas de aquel santo, representó en la escena de Pablo, Eustaquio y Jerónimo, algunas vestiduras que usaban en aquel tiempo los españoles " (6).

Cavalcaselle e Grove en su Historia de la Pintura Italiana atribuye la Capilla de los Castellanos a la mano de Agnolo Gaddi (7). Mientras que Schmarsow afirma con toda seguridad la atribución a Starnina hecha por Vasari (8).

Van Marle cita a Starnina como el colaborador más importante de Agnolo Gaddi (9), habla también de como además de los frescos de la Capilla de los Castellanos, todos los autores, Richa, y Balducci al igual que Vasari hablan de sus pinturas en la Capilla de San Jerónimo en el Carmine, en los que introdujo indumentarias españolas y del fresco que pintó en el Palacio de los Guelfos en recuerdo de la sala de Pisa de los Florentinos en la que aparece San Dionisio con dos angeles alrededor de la ciudad tomada.

Tosi ve intervención de varias manos distinguiendo una de la de A. Gaddi que sería la de Starnina, al que atribuye una tabla de la Colección Johnson de Filadelfia con la representación de San Pablo (10). Por su parte C. Gamba dice que "quizá los frescos de la Capilla de los Castellanos son de Starnina antes de un viaje a España " (11)

Procacci atribuye también los frescos a Starnina por la simplicidad frente a la acumulación de personajes y arquitecturas de A. Gaddi (12). Asigna también a Starnina los frescos del Carmine, diciendo que su estilo va más allá de finales del Gótico y que por la grandeza de sus formas y por el sentido de la perspec-

liva en el primer en iniciar el arte del Renacimiento (13). Por último Baldini atribuye las dos obras mencionadas a Starnina incluyéndole dentro del círculo de A. Gaddi, hace alusión también a sus trabajos en España : en Toledo y en Valencia ( 1398-1408 ) (14).

Lo más acertado es ver varios colaboradores de Agnolo Gaddi en la Capilla, uno de ellos sería Starnina. De todos modos comparando estas dos obras con la Capilla de San Blas hay algunos puntos de contacto (15):

A) En la Capilla de los Castellanos en la Iglesia de Santa Croce de Florencia podemos apreciar una relación en primer lugar en los encuadramientos que son análogos a base de rombos conteniendo una estrella en su interior y de veñes cuadrados en los cuatro ángulos (16). Este tipo de encuadramientos aparecen en casi todas las escenas de San Blas a excepción de los Evangelistas San Lucas y San Juan, la Crucifixión y Pentecostés. Hay semejanza también en la manera de componer. Las vestiduras tienen el mismo movimiento y los rostros caracteres idénticos a San Blas: los ojos hundidos, rasgados, la frente estrecha, las comisuras de los labios hacia abajo, los rostros serios con mirada trágica y las barbas y los cabellos están tratados con la misma técnica. Incluso se han utilizado unos mismos modelos; el ángel de la Anunciación de San Blas repite el mismo modelo de unas cabezas de personajes masculinos de la escena del hallazgo de la Cruz en la Capilla de los Castellanos. De igual manera el peinado de la Virgen en el Nacimiento de San Blas lo vemos también en una de las figuras de la escena del Hallazgo de la Cruz de la Capilla de los Castella-



nos (17). Se repiten también las mismas vestiduras en las dos obras.

B) Con la Capilla de San Jerónimo en la Iglesia del Carmine de Florencia los contactos son más claros. Parece ser que fué la obra principal de Starnina después de su vuelta a España. En ella se ven personajes con la misma indumentaria que llevaban en aquella época los españoles, como apunta Antonio Billi: " Y porque el había vivido largo tiempo en España y en Francia pintó en esta Capilla ciertas vestiduras siguiendo la moda de estos países "(18). Los frescos de la capilla que no se destruyeron después del " incendio del Carmine " (19) fueron estudiados por Seroux d'Agincourt quien hizo los dibujos (20) en los que se representaba a San Jerónimo en su lecho de muerte y según d'Agincourt " las figuras de religiosos parecen ser retratos ", e incluso parece que Starnina ha introducido también su autorretrato al pie de la cama de San Jerónimo, aunque según Vasari es en la cabecera y no a los pies en donde está el autorretrato de Starnina (21).

El fresco desapareció en la reconstrucción de la Capilla como hemos visto . En los restos que quedan hoy de San Benito ( parte de la cabeza, cuerpo y una construcción con cúpula rematada en pináculos ) podemos ver el mismo tipo de ojos rasgados con un punto negro en el iris, los mismos trazos en los párpados y la línea de la nariz recta. Así como los mismos dibujos geométricos en los encuadramientos que en San Blás pero con colores diferentes (22).

# INFLUENCIAS Y PUNTOS DE CONTACTO CON ITALIA

## NOTAS.-

- (1).- PREVITALI, G. : Giotto e la sua bottega. Milan 1967. En esta obra podemos encontrar bibliografía sobre Giotto así como las reproducciones de sus obras con las que establecer comparaciones. Figs, 99, 100, 173, Tv. XXXVI, LXIV, LVI-LVII.
- (2).- VIGORELLI, G. : La obra pictórica completa de Giotto. Barcelona 1971.
- (3).- VIGORELLI, G. : Ob, cit, fig, 92.
- (4).- VIGORELLI, G. : Ob, cit, fig, 92, 125, 148.
- (5).- VAN MARLE. : The development of the Italian Schools of Painting. 1924, vol:III pag, 565. PROCACCI, U: Gherardo Starnina. Florencia 1936. Extracto en Rivista d'Arte 1933, 1935, 1936. LONGHI, R: Critica d'Arte 1940. BALDINI, U: I. Mostra di Affreschi Staccati. Florencia 1958. POGGETTO, P: Frescoes from Florence. London 1969. Pág, 94. Citados todos por REMANTLE, R: Florentin Gothic Painters London 1975. pag, 285 y siguientes.
- (6).- VASARI. : Vidas de Artistas Ilustres. Vol. I. Barcelona 1957, pag, 242.
- (7).- CAVALCASELLE E CROWE. : Storia della pittura in Italia. Florencia 1883.
- (8).- SCHMARSOW. : Gherardo Starnina in Ispagne. Arte e Storia XXX. 1911 págs, 205-206.
- (9).- VAN MARLE. : Ob, cit pag, 565.
- (10).- TOSI. : Gli affreschi della capella Castellani in Sta. Croce. Bol. d'Arte serie I. 1929. 9 anno. pag, 538.
- (11).- GAMBA, C. : Introduzione allo Starnina. Rivista d'Arte 1932. págs, 55-74.

- (12).- PROCACCI, U.: ob, cit. 1935.
- (13).- PROCACCI, U.: Ob, cit, 1936.
- (14).- BALDINI, U.: Ob, cit,
- (15).- Asf opina BOSQUE, A de: Artistes Italiens en Espagne. Paris 1965. págs, 89-110.
- (16).- FREMANTLE, R.: ob, cit, págs, 265-274.
- (17).- FREMANTLE, R.: ob, cit pág, 272, fig. 554.
- (18).- " Libro di Antonio Billi." en las tres redacciones del Códici Gaddiano Stroziano. " Vita d'Artisti". Arch. Stor. ital. Serie V. T. XVII 1846, pág, 47.
- (19).- PROCACCI, U.: L'incendio della Chiesa del Carmine 1771. Rivista D'Arte Anno XLV, 1932. pág, 141.
- (20).- SEROUX D'AGINCOURT.: Histoire de l'Art par les monuments. Paris 1823. 2ª partie pl, CXX, pág, 110.
- (21).- VASARI, G.: Ob, cit,:" Intorno al santo Quando muore, in profilo, con un cappuccio intorno alla testa e in dosso un mantello affibbiato " . PROCACCI, U : Rivista d'Arte , anno XVII, 1935. reproduce en las figuras 24 y 25 el retrato de Starina según Vasari y según d 'Agincourt.
- (22).- FREMANTLE, R.: ob, cit. fig. 594 a 598.

RETABLO DE SAN EUGENIO

### CAPILLA DE SAN EUGENIO

La Capilla de San Eugenio es la sexta capilla del mediodía , en ella estuvo la parroquia de la Catedral hasta la época del Arzobispo D. Sancho de Rojas ( 1415-1422 ), En 1420 se cambió el nombre de San Pedro por el de San Eugenio y se trasladó la parroquia a la actual Capilla de San Pedro. La Capilla, una de las más antiguas de la Catedral, es construcción del siglo XIII (1) y fundación del Arzobispo Jimenez de Rada (2).

La Capilla es de reducidas dimensiones, en su entrada tiene una reja gótica del mismo tipo que las de las otras capillas, en la que se lee : " Esta reja mandó hacer el Sr. Obispo Castillo " (3). En su interior se encuentran dos enterramientos: en el muro de la izquierda, el del Obispo D. Fernando del Castillo, para quien fué construida esta Capilla (4); en el muro opuesto se encuentra el sepulcro mudéjar del caballero Fernando Gudiel, alguacil de Toledo, en la parte interna del arco que encuadra al se lee la inscripción siguiente : " Aquí yaze D. Fernando Gudiel. Muy honrado caballero... " (5). Contiene también esta Capilla, algunas lápidas de personajes enterrados en ella, el epitafio más antiguo es de 1247.

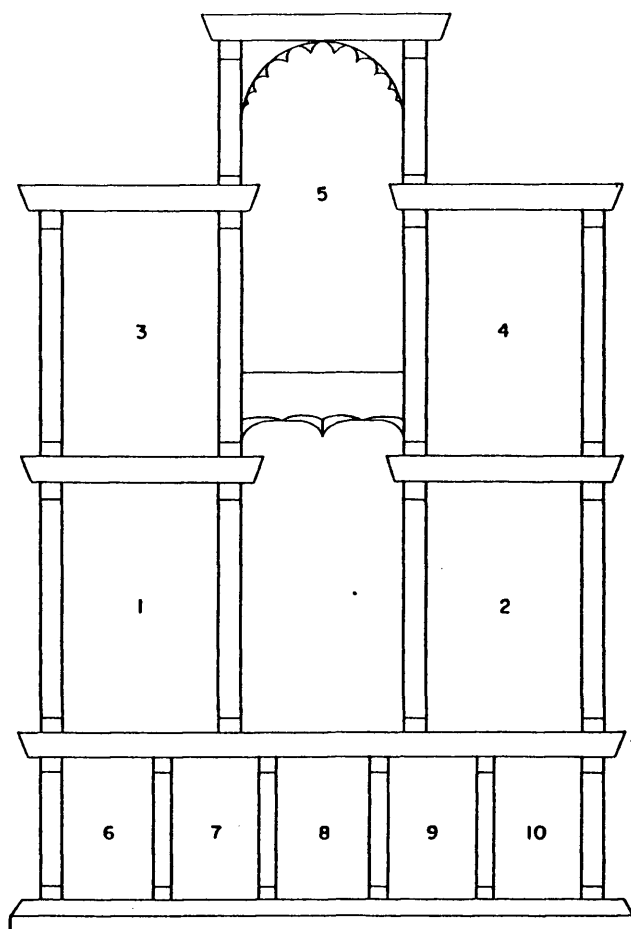
Frente a la reja, que da acceso a la Capilla y sobre el altar, se encuentra el Retablo de San Eugenio, del que vamos a tratar a continuación :

CAPILLA DE SAN EUGENIO

## NOTAS.-

- (1).- LAMBERT, E.: El Arte Gótico en España en los siglos XII y XIII. Ediciones Cátedra. Madrid 1977. pág, 200.
- (2).- PARRO, S, R.: Toledo en la Mano. Toledo 1857. T. I, pág, 285. RAMIREZ Y BENITO, F.: El Tesoro de Toledo. 1895. GUDIOL RICART, J.: La Catedral de Toledo. 1905.
- (3).- OLAGUER FELIU ALONSO, F.: Las rejas de la Catedral de Toledo. Toledo 1980. pág, 99.
- (4).- Murió el 31 de Julio de 1221.
- (5).- MIGUEL, L.: Guía del Viajero de Toledo. 1880. pág, 8. Fernando Gudiel muere el 25 de Julio de 1278.

## RETABLO DE SAN EUGENIO



1.- ADORACION DE LOS MAGOS

6.- ORACION EN EL HUERTO

2.- CIRCUNCISION

7.- PRENDIMIENTO

3.- HUIDA A EGIPTO

8.- NEGACION DE SAN PEDRO

4.- JESUS ENTRE LOS DOCTORES

9.- LAVATORIO

5.- BAUTISMO

10.- CAMINO DEL CALVARIO

### DESCRIPCION DEL RETABLO

#### CARACTERES GENERALES:

El Retablo se encuentra situado en el muro del mediodía de la Capilla de San Eugenio (1).

Consta de tres calles divididas en dos cuerpos, la calle central sobresale rematando en espiga y en el basamento del Retablo se encuentra la predella con cinco tablas.

La calle central está ocupada en su primer cuerpo por la estatua de San Eugenio, de pontifical y sentado obra de Copin de Holanda (2). El Retablo se compone de diez tablas de distinto tamaño, distribuidas de la siguiente manera: cinco tablas pequeñas de igual tamaño constituyen la predella, otras cuatro más grandes, están distribuidas dos a dos en las dos calles del Retablo y por último la tabla de mayor tamaño, corona el Retablo en su calle central formando la espiga de esta.

Siguiendo un orden iconográfico las tablas representan los tres ciclos de la vida de Cristo, su infancia, comienzos de la vida pública y pasión. Las cuatro tablas de las calles laterales representan escenas de la Infancia de Cristo. Empezando por la calle del Evangelio: en el cuerpo inferior se representa la Adoración de los Magos y en el segundo cuerpo la Huida a Egipto. El programa se continúa en la calle de la Epístola: con la Circuncisión en el cuerpo inferior y Jesús entre los Doctores en el segundo cuerpo. El ciclo iconográfico se continúa con el Bautismo de Cristo en la espiga del Retablo con la que se inicia la Vida Pública de Cristo. Por úl-



timo la predella del Retablo se dedica a temas de la Pasión de Cristo. Empezando de izquierda a derecha tenemos : la Oración en el Huerto, el Prendimiento, la Negociación de San Pedro, el Lavatorio y el Camino del Calvario.

El ensamblaje del Retablo con decoración de canelieri corresponde al siglo XVI. Según Palazuelos (3), el Retablo fué trazado por Enrique Egas y Maese Rodrigo. De la talla del Retablo habla un documento de 1499, publicado por Perez Sedano y Zarco del Valle en el que se cita a un tal Oliver y a un Maestre Pedro: " facese un retablo para la capilla de Sant ugenio; díose a fazer la talla por los señores obrero et el señor nuncio francisco ortiz et Juan de contreras a Oliver entallador vezino desta cibdad, se encargo desta obra maestre pedro, entallador, por el mismo precio delos dichos nueve mil mrs ya recibidos en cuenta en este libro en el gasto por menudo y por ganado a la seata foja del dicho partido en medio de la foja " (4). El documento hace alusión tambien a la intervención de Franciscó de Amberes "pintor " en el dorado del retablo: " Iten se reciben en cuenta al dicho señor obrero que tiene pagados a francisco de anberes pintor, seis mil y setecientos y cinquenta y nueve mrs que le tienen dados , los tres mill y quinientos en dineros contados, e los tres mill y doscientos y cinquenta y nueve que pagó por el alonso de montoya de los panes de oro que tomo para el dicho retablo lo qual todo esta firmado de sus nombres en el libro del señor obrero lo qual yo vi et se dieron ante mí por contentos (5).

El Retablo dedicado como hemos visto a la Vida

de Cristo, hace pensar a Angulo IMiguez (6) y a Gudíol Ricart (7) que se trata de un retablo procedente de la Antigua Capilla del Salvador, hoy de la Epifanía, dotada en 1397 por Pedro Fernandez de Burgos y en relación con la cual se hace un pago a Gerardo Starnina (8). Sin embargo no hay ninguna documentación concreta sobre esto, más adelante trataremos el asunto al hablar de la procedencia del Retablo.

En lo que se refiere al estilo general del Retablo diremos que responde a las características de la pintura trecentista y forma parte del taller toledano dependiente de San Blas.

#### ESTADO DE CONSERVACION Y RETOQUES SUFRIDOS.-

El estado de conservación general del Retablo es malo. Algunas tablas estan rajadas: La Adoración de los Magos, la Circuncisión, la Huida a Egipto que presenta tres grietas, una en medio del cuadro y otras dos más pequeñas tambien sentido vertical a los lados, agrietadas estan tambien las tablas que representan el Bautismo, el Prendimiento y el Camino del Calvario. Pero no sólo es malo el estado de conservación del soporte sino tambien de la pintura, que se está levantando en todas las tablas.

No se sabe con certeza los retoques que ha sufrido la obra, el de mayor importancia ha sido el del siglo XVI, (9) en su traslado a la Capilla actual desde la Capilla del Salvador.

Las tablas que mejor conservan su estado primiti-

vo son las cinco de la predella, que conservan los rasgos primitivos en sus figuras y la misma manera de componer. En las tablas restantes de los dos cuerpos del Retablo se aprecian más retoques, manteniéndose bastante fieles al original la Circuncisión, la Circuncisión, la Huida a Egipto, Jesus entre los Doctores y el Bautismo sobre todo en la zona superior en donde se encuentra Dios Padre rodeado de coros angélicos. Pero en estas escenas se han reformado algunas figuras, introduciendo modelos que no responden a la estética trecentista: en la Virgen de la Huida a Egipto o en la escena del Bautismo en la figura de Jesus. La escena que parece alejarse más del esquema primitivo del Retablo es la de la Adoración de los Magos en donde los Reyes no responden al modelo primitivo y en la comitiva se han añadido y mezclado las figuras con los caballos sin ningún orden.

DESCRIPCION DEL RETABLO

## NOTAS.-

- (1).- Capilla que se encuentra en el lado de la Epístola del templo; cuya arquitectura primitiva se fecha en el siglo XIII, con una reja gótica en la entrada, obra del rejero de la Catedral, Juan Francés. A los lados del Retablo hay algunos epitafios del siglo XIII y XIV. A la derecha del Retablo el sepulcro de D. Fernando Gudiel y enfrente, el del canónigo y obispo D. Fernando del Castillo. Ver RIVERA RECIO, Fco.: Guía de la Catedral de Toledo. Madrid 1949. y PALAZUELOS.: Guía artístico-práctica de Toledo. Toledo 1890.
- (2).- PALAZUELOS, Viz. de .: Guía artístico-práctica de Toledo. Toledo 1890. pág, 175.
- (3).- PALAZUELOS, Viz. de .: Ob, cit. pág, 175.
- (4).- ZARCO DEL VALLE, M .: Documentos de la Catedral de Toledo. Retablo de San Eugenio. T. I y PEREZ SEDANO, F.: Notas de Archivo de la Catedral de Toledo. Vol. I. Madrid 1914. pag, 23.
- (5).- LIBRO DE GASTOS del Año 1499, fol. 211. SEDANO, pág, 23 ; PARRO, :pág, 285-86 y ZARCO T. I, pág, 29.
- (6).- ANGULO INIGUEZ, D.: La Pintura Trecentista en Toledo. A.E.A.A. 1931.
- (7).- GUDIOL RICART, J.: Pintura Gótica . Ars Hispaniae T. IX. Madrid, 1955 págs, 204-205 .
- (8).- TORROJA, C.: Pintores Florentinos en Toledo. Historia y Vida, numero 79, año VII. págs, 94-97.
- (9).- Llevado a cabo por Juan de Borgoña y Francisco de Amberes.

ADORACION DE LOS MAGOS

DESCRIPCION.- ( T. 1,23 x 0,74 m )

Primer cuerpo. Calle del Evangelio.

La escena se desarrolla al aire libre, en primer plano los personajes y al fondo una construcción de tipo italiano con muros en estilo cosmatesco que se abre en un arco de medio punto con arquivoltas que dejan ver en último término el paisaje.

Es una de las escenas del Retablo que parece haber sufrido más repintes. El núcleo principal de la escena lo forma el tema de la Adoración de Los Magos en el que vemos a la Virgen con el Niño sentada en alto sobre unas gradas. La Virgen está casi empotrada en la arquitectura sin tener en cuenta las proporciones, está representada como una joven con el cabello cubierto por el manto lleva nimbo y sujeta al Niño en sus brazos mientras éste la bendice con su mano derecha.

En un plano más inferior están los reyes presentando sus ofrendas. El rey negro, el más joven, al fondo, delante el rey Baltasar con un turbante oriental alarga su mano para presentar sus ofrendas lo mismo que Gaspar y en primer término el rey mago anciano con corona, a su lado a la derecha de la composición y en primer término de espaldas al espectador hay un paje con una cimitarra colgada de sus vestiduras y un ave de presa en su mano izquierda.

El grupo de la izquierda está más confuso. Hay un amontonamiento de figuras mezcladas con los caballos a las que les falta espacio. En primer término la grupa de un caballo puesto en diagonal hacia el fondo, entre la silla del caballo aparece un personaje como introducido dentro del caballo entre lo que se supone sea la cabeza y la grupa. Este personaje es otro paje de los Magos que sujeta las riendas de otro caballo del que solo podemos apreciar su cabeza, viéndose en la parte inferior las vestiduras de algún personaje.

Más en segundo término, hacia el fondo se perciben una serie de cabezas humanas mezcladas con cabezas de caballos, pegadas unas a otras sin espacio visible entre ellas. Por último este lado de la composición se se cierra también con una arquitectura.

### ADORACION DE LOS MAGOS

#### PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla al aire libre con un escenario arquitectónico al fondo y las figuras en primer plano; estas se distribuyen en distintos planos de profundidad; un primer plano está formado por el rey anciano y el paje con el ave de presa (A) y la grupa del caballo de la zona izquierda, en segundo plano el caballo que mira de frente y el rey adulto (B), en tercer plano el rey negro (C) y un cuarto plano en un nivel superior constituido por la Virgen y el Niño (D).

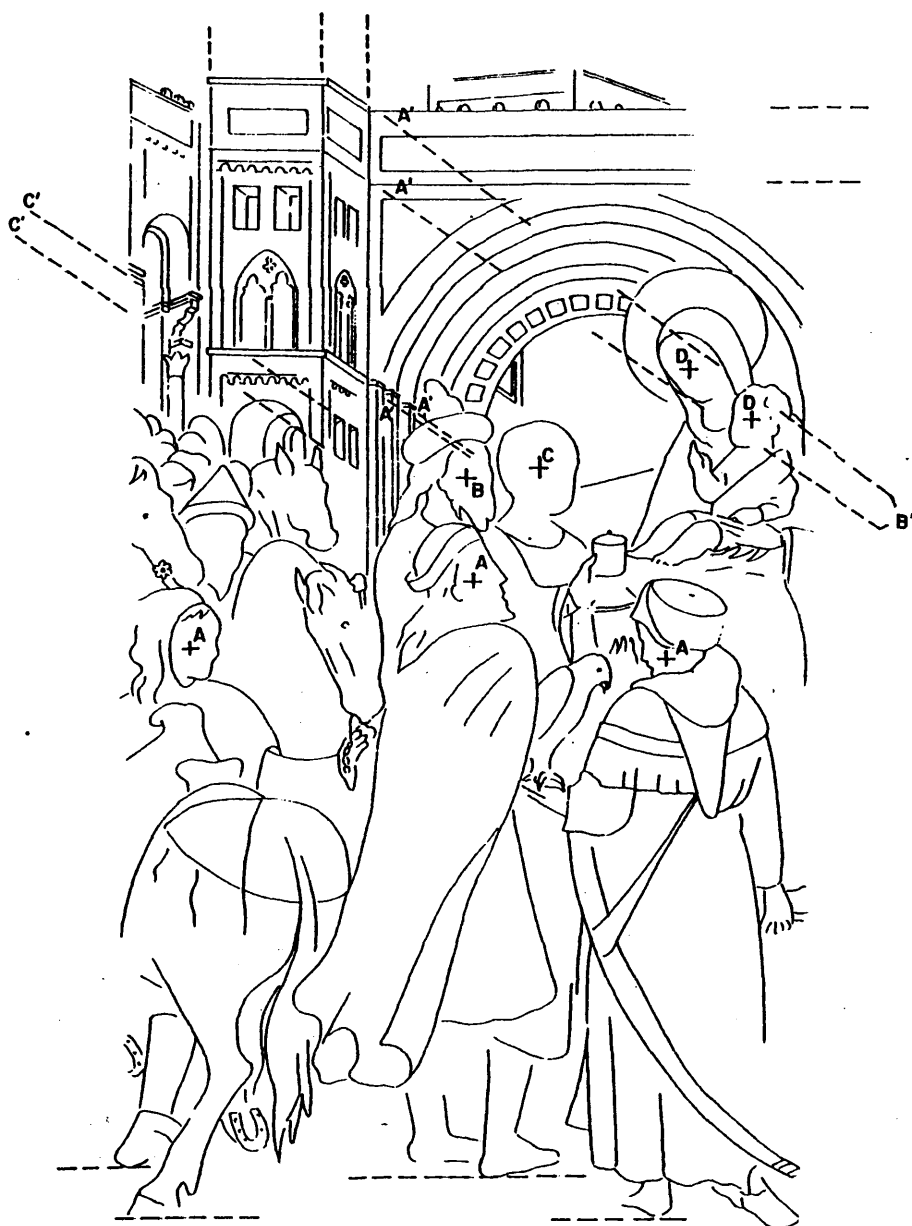
El tipo de arquitectura responde al modelo de edificios florentinos con frisos de decoración geométrica y arquillos lombardos; esta arquitectura no está totalmente centrada sino que se desplaza hacia la derecha. El fondo arquitectónico sirve de referencia espacial; se pueden trazar una serie de líneas de fuga (X-A') desde la zona izquierda de la arquitectura que confluyen en la zona inferior derecha del cuadro en un punto (B'), dando de esta forma una perspectiva lateral, al tiempo que una visión frontal del edificio.

Por otra parte con la posición de las cabezas de las figuras se pueden formar una serie de líneas de fuga de izquierda a derecha y en sentido ascendente hacia la disposición radial.

cia la figura de la Virgen con el Niño; contraponiéndose así la perspectiva en que se organiza la arquitectura , con un punto de vista de derecha a izquierda y la de las figuras en sentido contrario.



## ADORACION DE LOS MAGOS



ADORACION DE LOS MAGOS

## COMPOSICION.-

La escena se organiza en dos zonas: en primer término las figuras y al fondo un escenario. No hay un eje de simetría claro, sin embargo se puede trazar una vertical que divide el cuadro en dos zonas; la de la derecha en donde se encuentran la Virgen y el Niño con los Reyes, que ocupa las dos terceras partes de la composición y la de la izquierda en donde se encuentra la comitiva de los Reyes. (REV)

La escena se compone en el plano a base de verticales formadas por las figuras y las líneas del edificio, las horizontales también del edificio y algunas curvas; los arcos de las arquitecturas y la espada del paje que acompaña a los Reyes.

En el espacio, se forma un óvalo inclinado con las figuras de los Reyes el paje y la Virgen y el Niño, quedando en el centro los presentes que ofrecen los Reyes. La zona izquierda de la composición queda confusa, quizá por haber sufrido mayores retoques, en ella se mezclan los caballos con las figuras sin poder apreciarse una composición clara.

Se concentra la atención sobre todo en la zona

derecha de la escena, los Reyes dirigen su mirada hacia arriba, al Niño que bendice. La Virgen recíprocamente devuelve su mirada hacia los Reyes, formandose de esta manera una composición cerrada en cuanto a las miradas.

En general se puede decir que es una composición estática en la que hay una gran sensación de quietud y equilibrio dada por las figuras de la zona derecha en contraposición al movimiento de la zona opuesta.

## ADORACION DE LOS MAGOS



### ADORACION DE LOS MAGOS

#### ICONOGRAFIA .-

La escena se desarrolla al aire libre con un fondo de arquitectura. Destacan en primer término la Virgen con el Niño y los tres reyes que presentan sus ofrendas acompañados de un paje , con un ave de presa en la mano.

No se ha podido establecer con claridad la etimología de la palabra Mago, los griegos decidieron darles el título de sabios (1). Sin embargo los Magos en la Edad Media fueron llamados " sabios ". Se ignoraba el país de origen de los Magos, por lo tanto los artistas se inspiraron más en la leyenda que en la historia (2).

La palabra griega con que se denomina esta fiesta, utilizada como adjetivo, significa luminoso e ilustre. Jacobo de Vorágine en torno al nombre de esta fiesta dice : " la fiesta del 6 de Enero se llama epifanía, en recuerdo de la estrella que los Magos vieron encima de ellos (3). En Occidente es difícil encontrar una fecha precisa para la primera manifestación de la Epifanía. Dom Leclercq la situa entre el 243 y el 336 (4).

La única alusión a este tema en las fuentes canónicas está en el primero de los cuatro Evangelios : " Nacido Jesús en Belén de Judea en los días de Herodes el

rey, he aquí que unos Magos venidos de las regiones orientales llegaron a Jerusalem " (5). Se anuncia también la venida de los Magos en el Antiguo Testamento, Isaías dice " Levántate y resplandece pues ha llegado tu luz, y la gloria de Yavé alborea sobre tí.... Sobre tí viene la gloria de Yavé y en tí se manifiesta su gloria. Las gentes andarán en tu luz y los reyes a la claridad de tu aurora " (6). Más clara es la alusión de David en sus Salmos : " Los reyes de Tarsis y de las islas le ofrecerán sus dones, y los soberanos de Seba y de Saba le pagaran tributo " (7).

En los Evangelios Apócrifos, se embellece el tema . El Proto-Evangelio de Santiago (8), relata el episodio de manera muy semejante a San Mateo. El Evangelio del Pseudo-Mateo hace precisiones sobre la edad de los Magos que faltan en el Evangelio de San Mateo (9). El Evangelio Arabe de la Infancia de Cristo (10) narra más o menos con las mismas palabras estos hechos.

No es segura la historicidad ni el momento en que tuvo lugar la Adoración de los Magos, así como tampoco se habla del número de los Reyes; Según los Apócrifos el peregrinaje de los Reyes tuvo lugar después de la Circuncisión y Presentación del Niño en el Templo, en torno a la edad de dos años.<sup>(11)</sup> Esta es la idea que se ha seguido en esta escena y el niño no se representa como un recién nacido, sino un poco mayor; está semidesnudo, sentado sobre las rodillas de la Virgen y bendice. La Virgen está representada como una mujer joven, con nim-

bo, sentada a un lado para dejar paso a los Magos.

El tipo de iconografía seguida en los Reyes, responde a la que surge a partir del siglo XII, en que bajo la influencia del simbolismo se les asocia a las tres edades de la vida y a las tres partes del mundo, conocidas en aquel tiempo. En Mateo<sup>56</sup> justifica el número de los reyes por los presentes que ofrecieron al niño (12). Para San Agustín son tres los Reyes que adoraron a Jesús porque este número corresponde como testimonio de las tres divinas personas de la Santísima Trinidad, además de que siendo tres las ofrendas, tres debieron ser los oferentes. Los Reyes van cubiertos con ricas vestiduras, los tres reyes se diferencian en cuanto a sus vestimentas, actitudes y rasgos físicos que los individualizan.

El Evangelio de San Mateo tampoco precisa el nombre de los Reyes, este surge a partir del siglo IX. El rey más joven, Gaspar está representado como un joven negro, como es normal en el arte Medieval a partir de la mitad del siglo XIV (13), representa a África. Baltasar, es un hombre maduro, tocado con un turbante oriental y Melchor el más anciano, con corona y larga barba blanca. Los tres Reyes presentan sus ofrendas al Niño, oro, incienso y mirra; según los teólogos, el oro como homenaje a la realeza de Cristo, el incienso a su divinidad y la mirra hace alusión a su muerte para redimir a la humanidad (14).

El artista ha seguido la fórmula sirio-helenís-

tica, en la que se coloca a la Virgen indiferentemente de frente o de perfil, siempre sentada y el escenario ya no es una gruta. Esta fórmula resulta de una mezcla de la iconografía oriental con el estilo helenístico.

Los Reyes como en los monumentos más antiguos, avanzan hacia el niño pero sin arrodillarse, en este sentido el artista se aparta de la iconografía italiana. Los Reyes presentan sus ofrendas en cofres cerrados .

A la izquierda de la composición se encuentra la comitiva que acompaña a los Reyes, en esta zona están confusas las figuras y se mezclan con los caballos; el origen de las cabalgaduras de los Magos ha preocupado siempre a los arqueólogos , este tema parece de origen oriental, pero la aparición del caballo en vez del camello se debe a Occidente. (15)

Lo mismo que sobre otros temas, los Doctores y Padres de la Iglesia han tratado sobre el simbolismo del tema de la Adoración de los Magos. Para San Ignacio de Antioquia, es el primer homenaje rendido por el paganismo al Hijo del Dios (16); San Epifanio en el siglo IV, en contra de la secta de los ebionitas (17), defiende que Cristo ha sido engendrado por Dios y no por un mortal , expresándose en los siguientes términos : " Los Magos muestran de una manera evidente que el Cristo fué engendrado por Dios y no por un simple mortal...pues si el Cristo fué adorado por ellos, es porque había nacido Dios y no solo hombre " (18).



Este tema es pues uno de los temas más importantes del ciclo de la Infancia de Cristo, es uno de los temas complementarios de la Natividad, que en muchos casos los artistas llegan a fundir en un solo ~~tema~~. El artista ha elegido esta escena como la más significativa para iniciar la historia del Salvador a la que se dedica el Retablo.

ADORACION DE LOS MAGOS

## NOTAS.-

- (1).- BIDEZ, J y CUMONT, F.: Les Mages Hellenisés. 1938. pag. 65, da las noticias más completas acerca de este tema, y Révue de l'Histoire des Religions. 1931. 1º semestre.
- (2).- El origen de los Magos en la Edad Media, estaba en un lugar no determinado de Oriente. Los Magos eran en un principio simples astrólogos persas que leían el porvenir en las estrellas. Su nombre deriva del nombre persa mogh o maga ( BENVENISTE, E.: Les Mages dans l'Ancien Iran . 1938 ). Ni en el Evangelio de San Mateo ni en los Apócrifos se les califica de reyes. Pero por el carácter peyorativo en los primeros tiempos la palabra Mago se cambió por la de " Reyes ". Es Tertuliano el que asimila los magos a los reyes : " nam et Magos Reges habuit fere Oriens ? En el siglo XI, Cesario de Arles se ratifica en la misma opinión : " Illi Magi tres reges dicuntur " , citado por VEZIN, G.: L'Adoration et le cycle de Mages dans l'Art Chrétien Primitif. Paris 1950, pag, 7.
- (3).- VORAGINE, J, de .: Leyenda Dorada. La fiesta de los Reyes Magos se ha puesto bajo el signo de la Estrella, símbolo de la luz que ilumina el día del Nacimiento de Nuestro Señor.
- (4).- VEZIN, G.: ob, cit, pag, 26.
- (5).- MATEO, 2, 1-12.
- (6).- ISAIAS, 60, 1-6.
- (7).- SALMOS, 71, 10.
- (8).- PROTO-EVANGELIO DE SANTIAGO, XXI, 1-4.
- (9).- PSEUDO-MATEO, XVI, 1-2.
- (10).- EVANGELIO ARABE DE LA INFANCIA DE CRISTO, VII.

- (11).- San Epifanio ( Contra Haereses C. LI ) defiende la Adoracion del Niño por los Magos a la edad de dos años : " Si Herodes ordenó matar a los niños de dos años, es que Jesús tenía dos años cuando los Magos y no le adoraron en el establo de la Natividad sino en la casa". Sin embargo para San Justino ( Dialog. cum Tryphone ) los Reyes lo habrían adorado recién nacido en el establo. San Agustín y San Juan Crisóstomo colocan también la Adoración en el momento de nacer.
- (12).- " Y entrando en la casa, hallaron al Niño con Maria, su Madre y postrándose le adoraron: y abiertos sus tesoros le ofrecieron dones, oro, incienso y mirra " MATEO, 2, 1-12.
- (13 ).-MALE, E.:L'Art Religieux du XIIe siècle, pag. 100. Según Male el primer ejemplo de rey negro aparece en el siglo XIV .Se dudó durante mucho tiempo en introducirle, ya que el color negro pasaba por ser el color del diablo.
- (14).- Otra interpretación más prosaica es la propuesta por San Bernardo tomada en el s. XIV por Nicolás de Lyre, según la cual el oro estaba destinado a socorrer la pobreza de la Virgen, el incienso a desinfectar el establo y la mirra era vermífuga para fortificar al Niño.
- (15).- VEZIN, G.: ob, cit , pág, 93.
- (16).- VEZIN, G.: Ob, cit pág, 31.
- (17).- Secta judaizante y herética que no consentía en ver en Jesus mas que el hijo de Maria y José.
- (18).- SAN EPIFANIO,: Contra Haereses c, XXX.

CIRCUNCISION

DESCRIPCION.- (T. 1,23 x 0,74 m )

Primer cuerpo. Calle de la Epistola.

La escena transcurre bajo un templete hexagonal sostenido por columnas. Al fondo y a ambas ladas del templete encuadrando la escena vemos parte de dos construcciones italianas rematadas en frontón triangular y con tracerías góticas.

En el centro de la composición se encuentra el altar, junto a él el sacerdote representado como un hombre anciano cubierto con un bonete cónico a manera de mitra, rematado en su parte inferior por una corona. Al lado del Sumo Sacerdote y en un segundo término otro personaje anciano con el cuchillo de la ceremonia en la mano y frente a ellos la Virgen presentando al Niño desnudo al sacerdote, detrás San José anciano. Los tres personajes de la Sagrada Familia tienen amplio nimbo con decoración de punteado. En torno a ellos y dentro del templete se ven algunas figuras de las que sólo apreciamos sus cabezas.

Fuera del Templete y en un nivel inferior hay dos figuras femeninas que cierran la composición. Por último en primer término cuatro figuras de menor tamaño, niños, cogidos de la mano de espaldas al espectador formando un semicírculo en torno a la escena central, siguen la iconografía italiana e introducen el elemento anecdótico en la escena,

### CIRCUNCISION

#### PERSPECTIVA.-

La escena se centra en torno a unas arquitecturas pudiendose establecer un eje de simetría (X-Y) que divide la escena en dos partes iguales con un mismo número de figuras a izquierda y derecha.

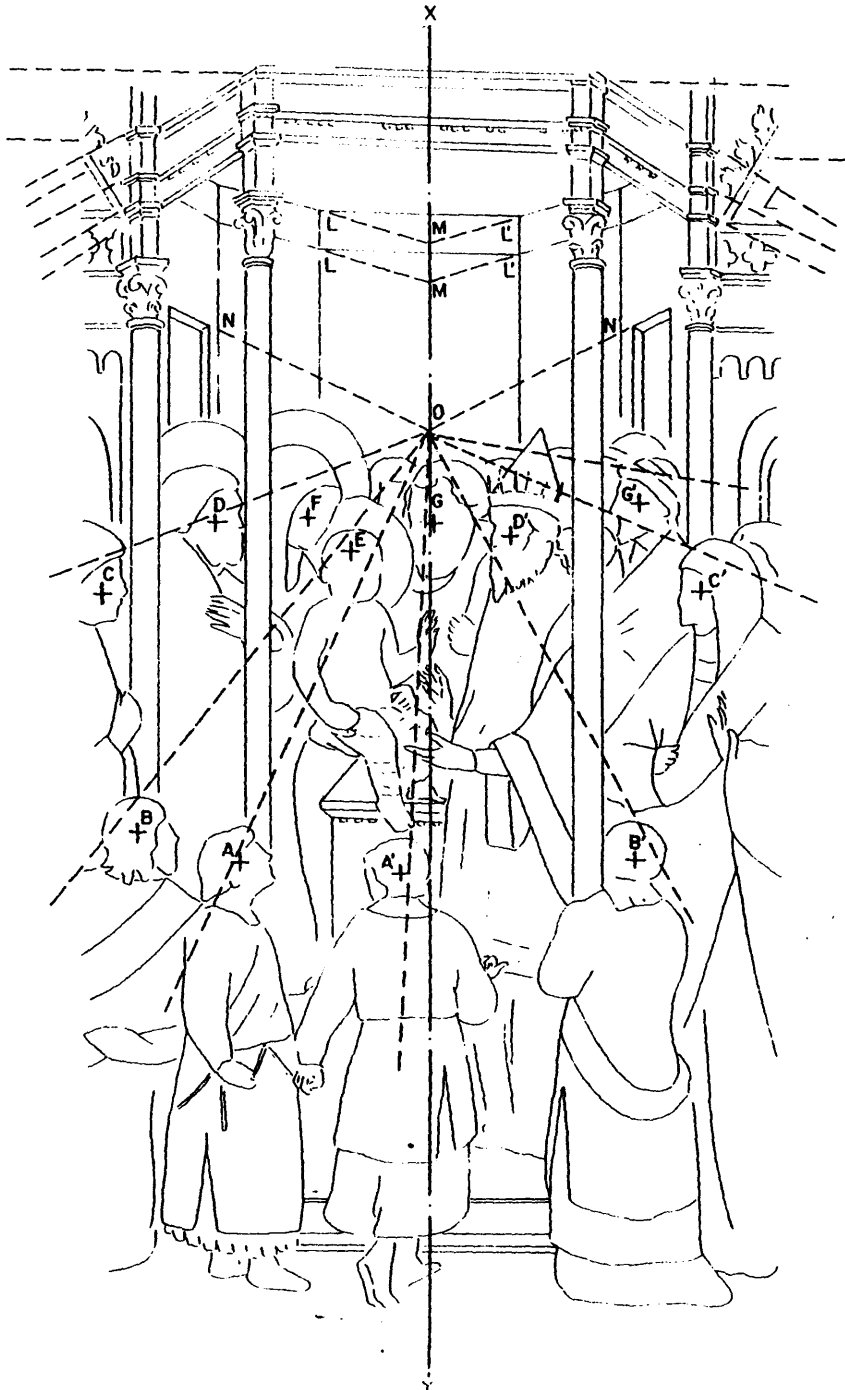
Hay distintos planos de profundidad en donde están incluidas las figuras. Un primer plano formado por las figuras del primer término, que se escalonan en círculo (A-A') (B-B') y un gran segundo plano formado por las figuras del interior del templete que se escalona a su vez en planos sucesivos, las dos figuras de los extremos (C-C'), San José y el sacerdote (D-D'), el Niño (E), la Virgen (F) y por último el personaje del cuchillo y las otras figuras del fondo (G-G').

La perspectiva viene dada por las arquitecturas. Las líneas de fuga las marca: la prolongación de las líneas del octógono, formado por el templete. Prolongando los dos lados del segundo término del templete, tenemos dos líneas (L-L') que dan un punto de fuga (M) en el centro de la composición coincidiendo con el eje de simetría. Las aberturas laterales marcan también dos diagonales en profundidad (N-N') que dan un punto de fuga (O) hacia abajo también en el eje de simetría. Es pues una perspectiva vista de abajo a arriba, con lo que el primer plano queda más levantado que el segundo.

Otras líneas de fuga son las formadas por el altar, pero en este caso el altar está visto con una perspectiva distinta, de arriba a abajo, con lo que queda el primer término más bajo que el segundo, lo mismo ocurre con la tarima, que también va de abajo a arriba dando una perspectiva abatida.

Las figuras dan también una serie de puntos de fuga partiendo de los personajes de espaldas del primer término, de donde surgen unas diagonales de abajo hacia arriba y en profundidad que coinciden con el punto de fuga (0) de la arquitectura.

394  
CIRCUNCISION



### CIRCUNCISION

#### COMPOSICION.-

La escena, que se desarrolla en un escenario arquitectónica en torno a un eje de simetría (X-Y), forma una composición cerrada en torno al Niño.

En el plano, la escena está compuesta a base de verticales formadas por las figuras y algunos elementos de la arquitectura como son las columnas.

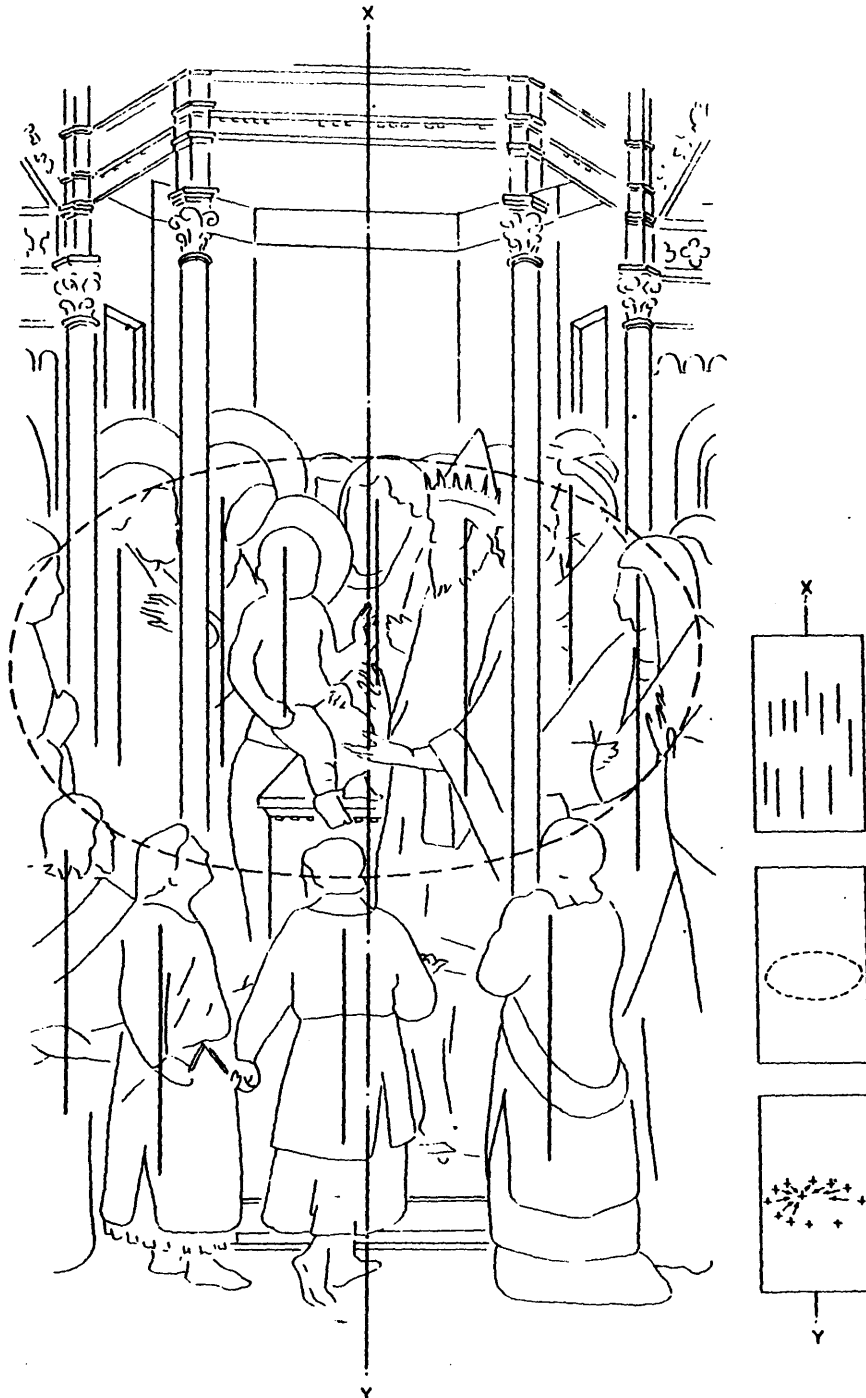
En el espacio, hay una composición en óvalo, que podemos iniciar con las figuras de espaldas del primer término que se van enlazando con sus actitudes a la figura femenina de la derecha, pasando por el Sumo Sacerdote, la Virgen y San José para terminar abajo en la figura de espaldas en el ángulo izquierdo. De esta manera se forma un óvalo con una inclinación también abajo a arriba, contrapuesto a la perspectiva del templete, con el Niño en su interior.

Todas las figuras con sus actitudes y miradas forman un óvalo en torno al Niño.



396

CIRCUNCISION



### CIRCUNCISION

#### ICONOGRAFIA.-

La escena se desarrolla bajo un templete poligonal sostenido por columnas. Se valora sobre todo las figuras, estas ocupan casi todo el espacio disponible. En el centro de la composición, la Virgen presenta al Niño desnudo al sacerdote para ser circuncidado, alrededor un grupo de personas presencian la escena.

El origen de la Circuncisión no está en el pueblo judío, los hebreos tomaron esta práctica de los egipcios (1). Tanto la madre como el padre podían encargarse de la operación. En el Libro de los Macabeos son las madres las que circuncidan a los recién nacidos. Según San Epifanio, Jesús habría sido circuncidado por la Virgen en la Gruta de la Natividad (2). Sin embargo esta operación se confiaba generalmente al sacerdote especializado llamado " Mohel ". El rito de la Circuncisión equivale en los judíos al Bautismo cristiano; era una ceremonia lustral, un sacramento, un registro en la comunidad familiar y religiosa, con la imposición de un nombre. Así leemos en San Lucas : " Y cuando se cumplieron los ocho días para circuncidarlo, le pusieron por nombre Jesús, como había sido llamado por el ángel antes de que fuese concebido en el seno materno " (3).

Los teólogos han dado gran importancia a este acontecimiento, pues es cuando el Redentor recibe su nombre; por otra parte se considera como la primera estación de la Pasión de Cristo, por ser la primera vez en que Je-

sús vierte su sangre (4).

En el Retablo se representa el momento inmediatamente anterior a la Circuncisión; es el tema de la Presentación para la Circuncisión. El tema se desarrolla en el Templo ante el altar y con la presencia de la Virgen. El artista no ha tenido en cuenta la realidad, en la que la operación tendría lugar en la casa paterna, pues la Virgen no podía entrar en el Templo antes de su Purificación ( 40 días después del alumbramiento ). Los Evangelios no dicen nada acerca del lugar en que se desarrolló la Circuncisión, los Apócrifos tampoco aclaran el hecho.

El Evangelio Árabe de la Infancia, es el único que alude a una cueva como lugar de la Circuncisión: "Y al llegar el tiempo de la Circuncisión, esto es, el día octavo, el niño hubo de someterse a esta prescripción de la Ley. La ceremonia tuvo lugar en la misma cueva (5).

En esta escena se omite la presencia de Elías, que presidía siempre la ceremonia entre los judíos; pues todas las sinagogas poseían un trono de Elías que se llevaba a casa de los padres, y se vendía en subasta pública el derecho a sentarse en él y sostener al recién nacido durante la operación (6).

La Virgen sostiene al Niño desnudo ante el altar. En el lado opuesto, el sacerdote recibe al Niño; mientras a su lado otro personaje anciano sostiene el cuchillo en su mano. La Virgen está representada como una mujer joven con el cabello cubierto por el manto y detrás de ella en

un segundo plano, San José con barba del cual no se habla en los textos. Las tres personas de la Sagrada familia son los únicos con nimbo en la escena. Por último completan el tema, dándole un carácter narrativo y anecdótico una serie de personajes y niños del primer término que actúan como espectadores de la escena.

El tema de la Circuncisión no es muy común en el arte, aparece bastante tarde<sup>(7)</sup>, ya que el rito judío había sido sustituido en el cristianismo por el bautismo. San Pablo condena la Circuncisión en sus obras: "Y tomó la señal de la Circuncisión como sello de la justicia de la fe obtenida en el estado de incircuncisión; a fin de que fuese el padre de todos los que creyesen en el estado de incircuncisión, para que también a ellos se les abonase la justicia." (8). Sin embargo a pesar de su poca representación en el arte; este tema tiene antecedentes y aparece amenudo en el Trecento Italiano, sobre todo en los ciclos de los grandes maestros, como sucede en la Capilla Scrovegni de Giotto. El artista en esta escena repite una iconografía que vemos en modelos italianos del momento, encajando, por otra parte, el tema dentro del ciclo de la Infancia de Cristo que se representa en el Cuerpo del Retablo.

CIRCUNCISION

NOTAS.-

- (1).- Abraham conocia la circuncisión por haberla visto practicar en Egipto, cuando hizo su primer viaje; despues de ser circuncidado, circuncidó a sus hijos Ismael e Isaac: GENESIS, XII, 10-20 .
- (2).- REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien, T.II Paris 1957. pág, 256.
- (3).- LUCAS, 2,21.
- (4).- SCHILLER, G.: Iconography of Christian Art. London 1972. T. I. pág, . Habla del cuchillo como uno de los instrumentos de la Pasión y uno de los Siete Dolores de la Virgen.
- (5).- EVANGELIO ARABE DE LA INFANCIA, Cap, V, 1 .
- (6).- REAU, L.: ob, cit: pág 257.
- (7).- Según Réau, L , ob, cit, pág 259, aparece en el siglo XI en Bizancio en una miniatura del Menologio de San Basilio, en la que se representa como en este Retablo la llegada de la Virgen y San José al Templo antes de la operación.
- (8).- ROMANOS, 4, 11-12.

### HUIDA A EGIPTO

DESCRIPCION .- ( 1,23 x 0,74 m ).

Segundo Cuerpo de la Calle del Evangelio.

La escena tiene lugar al aire libre en un paisaje en el que se recortan unos árboles, la Palmera y unas rocas que atraviesan todo el paisaje giottesco.

En primer término destacan las figuras sin guardar proporción con el paisaje. Empezando por la izquierda de la composición vemos a un personaje de espaldas, San José, puesto en escorzo, vestido con una túnica y un manto recogido por encima del hombro izquierdo, llevando sobre su hombro derecho un palo en el que lleva colgado una especie de taleguilla con viveres y un objeto circular destinado a contener agua. San José está representado como un hombre mayor con barba y nimbo.

En segundo plano, la Virgen representada como una mujer joven con la cabeza cubierta, lleva al Niño en sus brazos y cabalga sobre un borriquillo, detrás y como detalle naturalista se ha representado otro borriquillo más pequeño.

A la derecha y en un plano más hacia el fondo hay una figura que señala el camino, al lado de la Palmera que se inclina dejando ver sus frutos colgantes y sobre ella el detalle anecdótico de un pájaro.

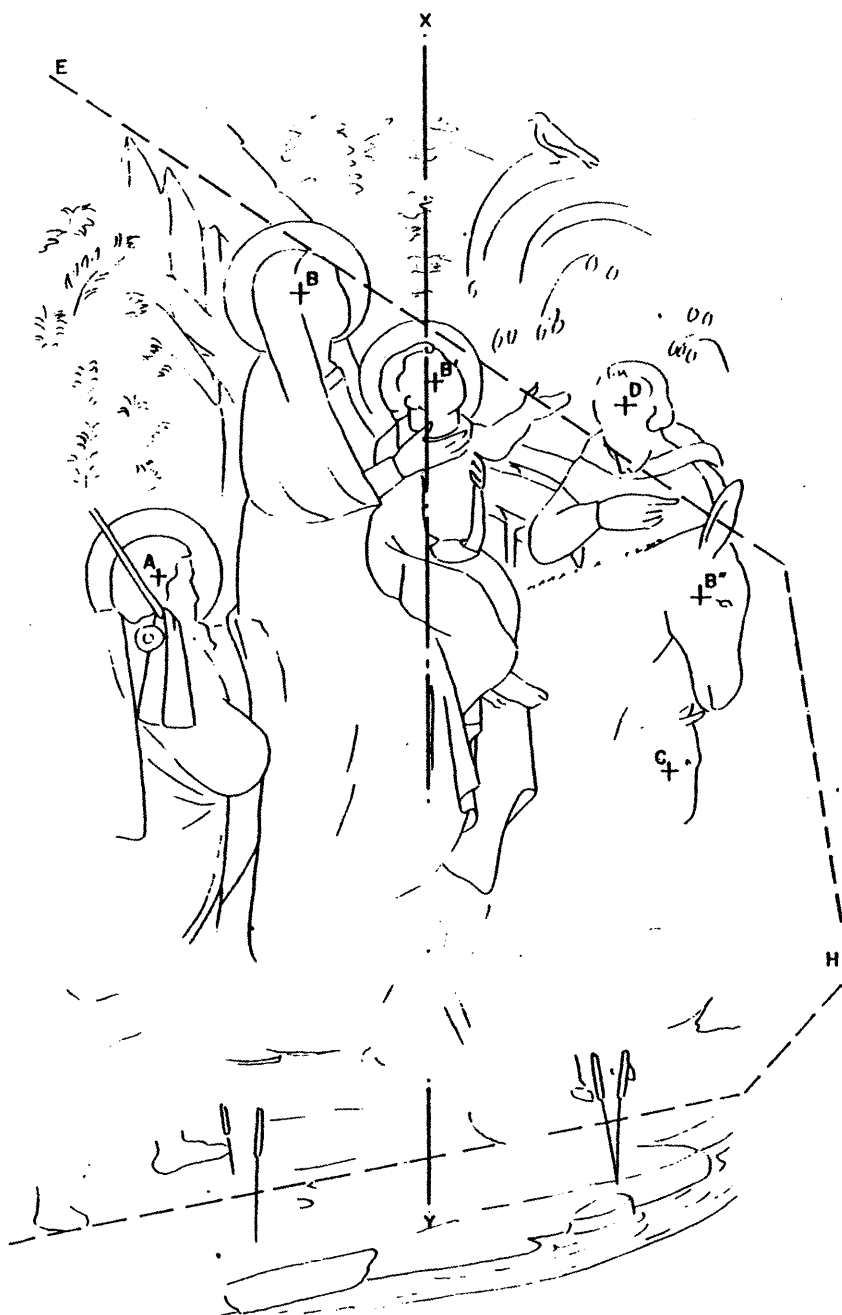
HUIDA A EGIPTO

## PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla al aire libre con un paisaje al fondo. Los personajes se van escalonando en profundidad en torno a un eje de simetría (X-Y). En primer termino San José, puesto en escorzo, en el ángulo izquierdo de la composición (A). En segundo plano la Virgen con el Niño sobre el borriquillo (B-B'). En tercer plano otro borriquillo detrás más pequeño (C) y en cuarto plano una figura (D) al lado de la palmera que señala el camino, aun queda un último plano formado por las rocas y los árboles que constituyen el paisaje.

En cuanto a las líneas de perspectiva formadas por las figuras podemos establecer dos diagonales (E-E') una que va desde las rocas de la parte superior pasando por la Virgen y el Niño hacia la derecha y hacia abajo y otra desde los pies de San José hacia arriba confluuyendo las dos en un punto de fuga en una línea de horizonte (H) baja.

## HUIDA A EGIPTO





### HUIDA A EGIPTO

#### COMPOSICION.-

La escena se desarrolla al aire libre con un número reducido de figuras inmersas en un paisaje. Las figuras están dispuestas de izquierda a derecha, casi en friso, rellenando toda la composición.

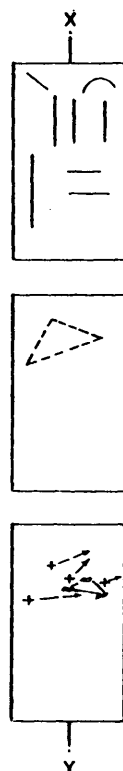
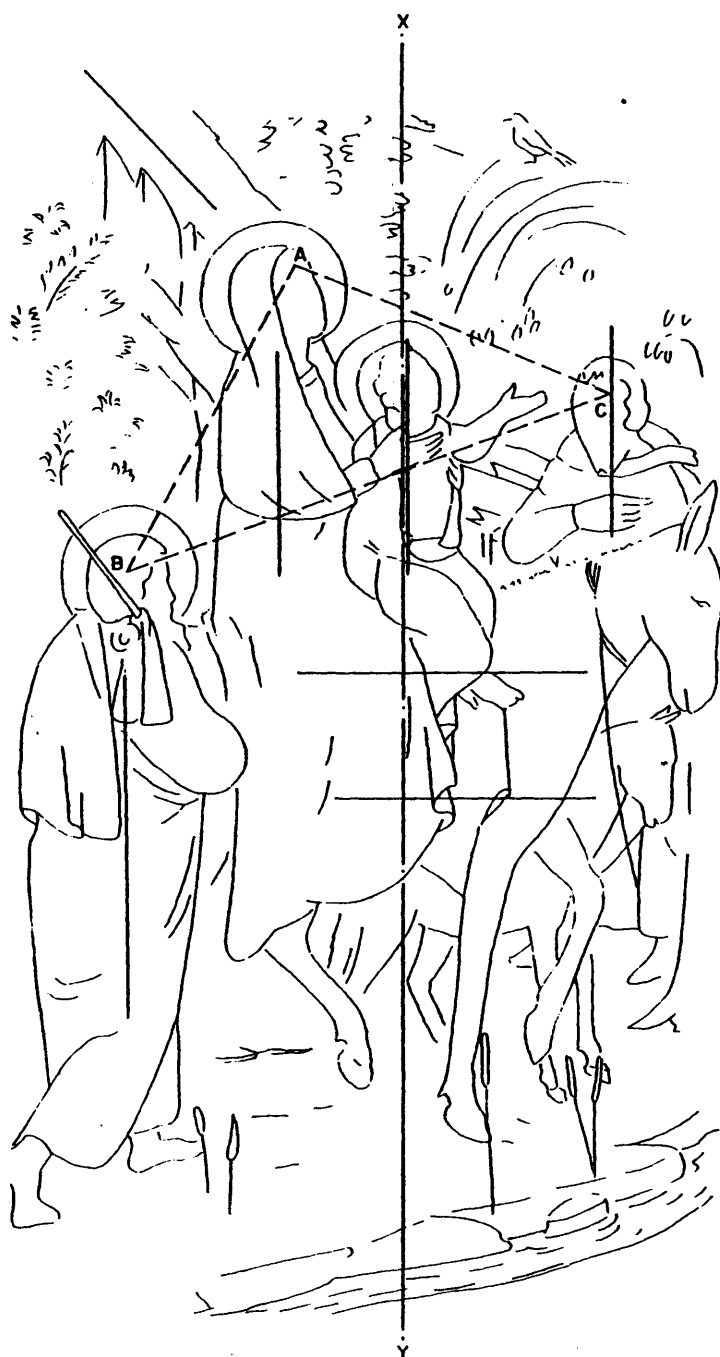
Se puede trazar un eje de simetría (X-Y), que divide la composición por la mitad, dejando a la izquierda dos figuras, la Virgen y San José, El Niño que coincide con el eje y a la derecha el personaje que señala el camino y los borriquillos.

En el plano la escena está compuesta a base de verticales: San José, la Virgen, el Niño, el que señala el camino y los árboles, horizontales de los borriquillos la curva de la palmera que se inclina y la diagonal de las rocas que cortan toda la escena.

En el espacio las figuras forman un triángulo (A-B-C), cuyos vértices son la Virgen, San José y la figura que señala el camino.

Las figuras que ocupan la parte central del cuadro forman una composición abierta. En sus actitudes y miradas hay una marcada dirección de izquierda a derecha y con la posición de sus manos que llevan hacia la derecha forman también otro triángulo.

HUIDA A EGIPTO



### HUIDA A EGIPTO

#### ICONOGRAFIA.-

Se representa en un paisaje al salir de la Sagrada Familia de camino hacia Egipto; la Virgen y el Niño sobre el asno y San José detrás, es el momento en que tiene lugar el episodio de la palmera.

El único evangelista que relata la Huida a Egipto es San Mateo : " Así fue se partieron, he aquí que un angel del Señor se aparece en sueños a José, diciéndole: Levántate , toma contigo al Niño y a su madre y huye a Egipto, y estate allí hasta que yo te diga, por - que Herodes va a buscar al Niño para acabar con él. El levantándose, tomó consigo al Niño y a su madre, de noche y se refugió en Egipto ". (1). Los Evangelios Apócrifos y la Leyenda Dorada han añadido episodios a esta escena (2). La leyenda del Descanso en la Huida se representa a partir del siglo XV, sin embargo según Réau, ya aparece algún ejemplo en época románica (3).

Siguiendo a San Mateo y a los Apócrifos, la escena tiene lugar de noche ( profugit in tenebris ) : " El levantándose, tomó consigo al niño y a su madre, de noche, y se refugió en Egipto ". (4) Se dirigen a Egipto porque desde los tiempos de Abraham y Moisés, el lugar de refugio habitual de los judíos era este.

En esta escena por influencia de los Misterios,

San José no precede a la comitiva tirando del asno, sobre el que van María y el Niño, va detrás de ellos, les sigue llevando al hombro un barrilillo para contener líquidos para el camino, detalle realista que aparece amenudo a fines de la Edad Media (5). El episodio recogido aquí, se inspira en el pasaje de la palmera narrado en el evangelio del Pseudo-Mateo, en el que se inspira la Leyenda Dorada. En el Apócrifo se lee: Aconteció que al tercer día de camino, María se sintió fatigada por la canícula del desierto. Y, viendo una palmera, le dijo a José: " quisiera descansar un poco a la sombra de ella ". El relato sigue así: " Y cuando María se sentó, miró hacia la copa de la palmera y la vió llena de frutos, y le dijo a José: Me gustaría si fuera posible tomar algún fruto de esta palmera "... " Entonces el Niño Jesús... dijo a la palmera: " agachate arbolito con tus frutos da algún refrigerio a mi madre". Y con estas palabras inclinó la palmera su penacho hasta las plantas de María, pudiendo así recoger todo el fruto que necesitaban para saciarse (6) ".

El tema representado, no se ajusta del todo a los Apócrifos, se representa el momento inmediatamente anterior al Descanso, la Virgen y el Niño están todavía sobre el asno y dirigen sus manos hacia la palmera para que se incline y les ofrezca sus frutos. Siguiendo al arte italiano, un personaje señala el camino al lado de la palmera, pudiéndose interpretar como un ángel. Por último el artista acentúa el sentido narrativo de la escena con la presencia de un pollino junto al asno.

HUIDA A EGIPTO

NOTAS:-

- (1).- MATEO, 2, 13-15.
- (2).- PSEUDO-MATEO, cap, 20 y LEYENDA DORADA, cap, X.
- (3).- REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien. Nouveau Testament. T. II. Paris 1957. pág. 279.
- (4).- MATEO, 2, 14-15.
- (5).- Algunos autores, como Réau ( Iconographie de l'Art Chrétien. T.II pag. 279 ) dicen qu. contenía vino; mientras otros defienden que solo tuviera agua : Panofsky: Early Netherlandish Painting . Cambridge 1953.
- (6).- PSEUDO-MATEO, cap. XX- 2.

JESUS ENTRE LOS DOCTORES

DESCRIPCION.- ( T. 1,23 x 0,74 )

Segundo cuerpo. Calle de la Epistola.

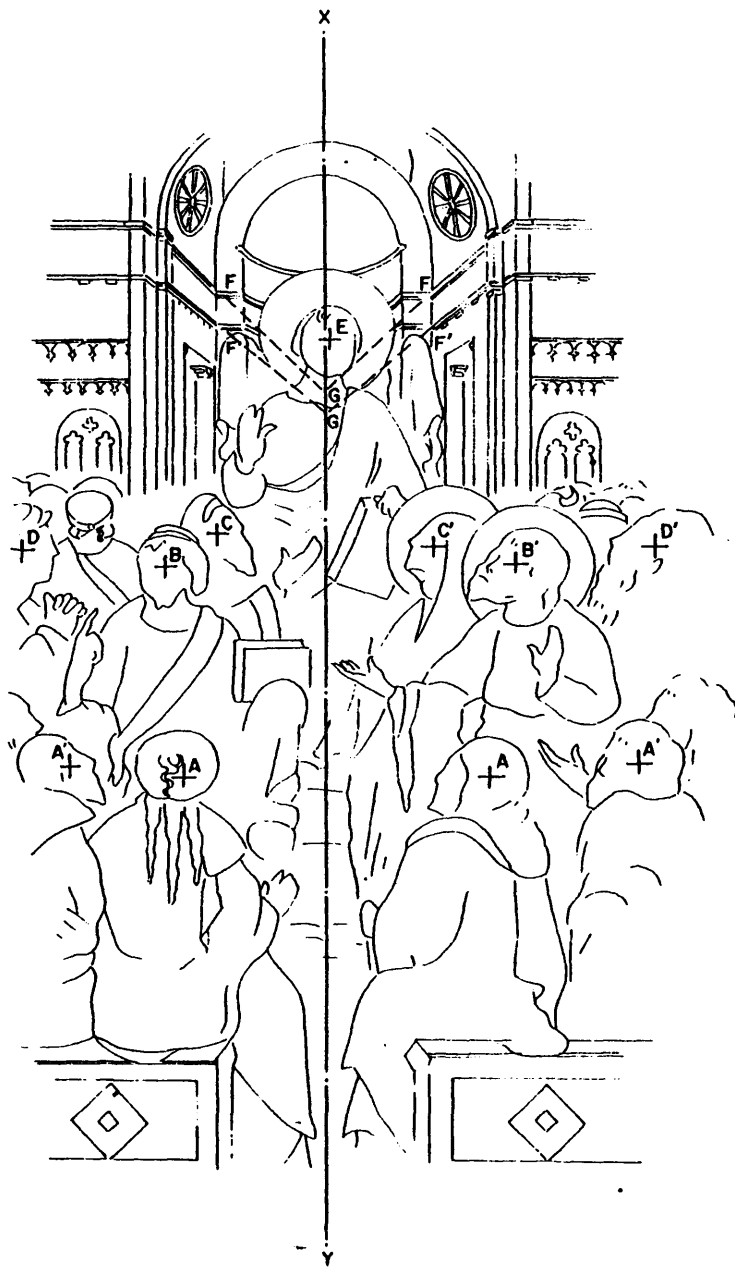
La escena se desarrolla en un interior, cuyo último término está totalmente ocupado por una arquitectura con una hornacina central y dos muros laterales en los que se destacan dos medallones con relieves.

En el centro, al fondo de la composición está el Niño Jesus sobre una escalinata que coincide con la hornacina que ya hemos visto. El Niño tiene en su mano derecha el libro de las Sagradas Escrituras y levanta su mano derecha con actitud declamatoria, se cubre con una túnica y un manto que deja al descubierto su mano derecha y en torno a su cabeza vemos un amplio nimbo dorado con decoración de punteado.

En un plano más inferior constituyendo el segundo término se distribuyen los Doctores accionando con sus manos, uno de ellos el más anciano se dirige a Jesús mientras los otros argumentan entre ellos. En este mismo plano a la derecha de la composición aparecen San José y la Virgen que agitan sus manos y levantan la mirada hacia su Hijo con señal de asombro.

En primer término y en un nivel inferior hay cuatro personajes de espaldas, dos a cada lado de la escena, sentados sobre un murete del mismo tipo de los que aparecen en la pintura italiana del trecento, que sirven para cerrar la composición en un primer plano.

## JESUS ENTRE LOS DOCTORES



### JESUS ENTRE LOS DOCTORES

#### PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla en un interior arquitectónico, con una perspectiva totalmente central. Hay un eje de simetría (X-Y) perfecto que divide la escena en dos partes exactamente iguales, pasando por el centro de la arquitectura y coincidiendo con la figura del Niño.

Las figuras agrupadas simétricamente respecto al eje central se escalonan en profundidad ; Hay un primer plano formado por las cuatro figuras, dos a cada lado de los Doctores ( A-A' ) , sentados en un murete de espaldas al espectador cerrando la composición. En segundo plano están; uno de los Doctores que argumenta desde y San José en el lado opuesto (B-B'). Un tercer plano formado por otro de los doctores que se dirige al Niño y por la Virgen ( C-C' ). Un cuarto plano constituido por el resto de las figuras distribuidas también en dos grupos a izquierda y derecha ( D-D' ). Un quinto plano, en un nivel superior formado por la figura de Jesús (E) y finalmente un último plano formado por la arquitectura del fondo.

El escenario arquitectónico sirve también para crear espacio; la arquitectura ocupa por completo el último plano de la escena. Es una arquitectura totalmente simétrica, con una hornacina central detrás de Jesús, organizada conforme a una perspectiva totalmente centrada



y frontal, con una serie de líneas de fuga ( F-F' ) dirigidas hacia el centro y fondo de la composición que coinciden en un punto de fuga (G) en el eje de simetría de la composición,

Lineas de fuga se pueden considerar tambien a las marcadas por las cabezas de las figuras, distribuidas en sentido ascendente y radial hacia Jesús. .

### JESUS ENTRE LOS DOCTORES

#### COMPOSICION.-

La escena, que se desarrolla en un interior con un fondo de arquitectura; se organiza en dos planos; uno, inferior en el que se distribuyen las figuras y otro superior y más alejado, formado por la figura de Jesús y la arquitectura.

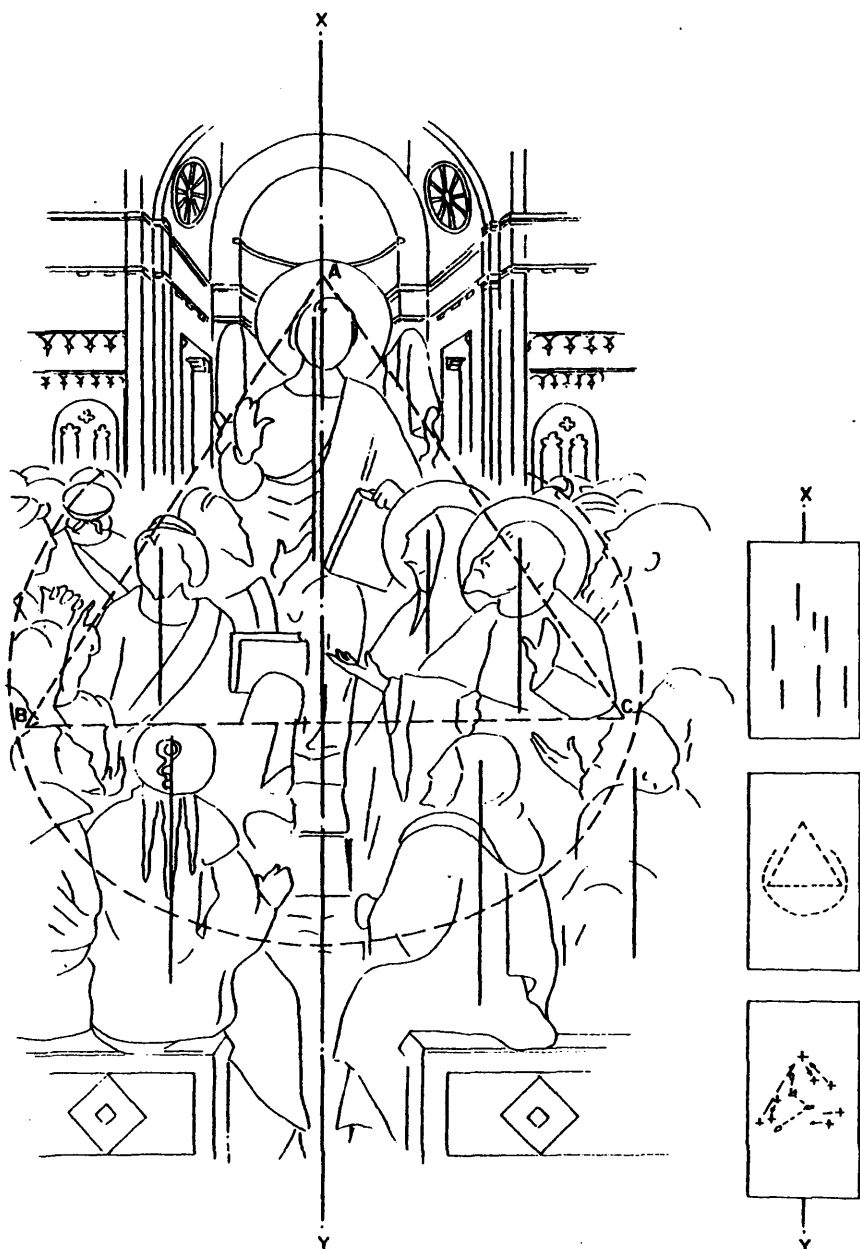
En el plano, la composición es perfectamente simétrica respecto al eje ( X-Y ); se organiza a base de verticales formadas por las figuras y las líneas de las arquitecturas que acentúan el sentido ascensional de la composición.

En el espacio, se forma una composición en pirámide ascendente desde las cuatro figuras de pie del segundo plano hasta el Niño ( A-B-C ); quedando esta pirámide dentro de un gran círculo formado por las figuras de la periferia, que cierran la composición y concentran la atención en el motivo principal de la escena.

Es pues, una composición cerrada, estática, organizada con un punto de vista bajo y centrado; esta dirección ascendente se acentúa por las actitudes y miradas de las figuras, sobre todo de los personajes que forman la pirámide ( La Virgen, San José y uno de los Doc -

tores ) que dirigen su mirada hacia Jesús, mientras los restantes personajes se relacionan entre sí. Atención especial se presta a las manos de las distintas figuras en movimiento , dispuestas en zig-zag en sentido ascendente para terminar en la mano del Niño.

## JESUS ENTRE LOS DOCTORES



### JESUS ENTRE LOS DOCTORES

#### ICONOGRAFIA.-

La escena se desarrolla en un interior arquitectónico, centrada en torno a la figura de Jesús que se destaca al fondo sobre una hornacina en el centro de la composición.

Este tema se narra en el Evangelio de San Lucas (1), su historicidad se pone en duda; según la tradición hebrea, a los doce años Moisés se separó de su familia, al llegar a esta misma edad, Daniel se revela y Salomón se convierte en rey y profeta (2). El Evangelista ha querido demostrar que Jesús es ya consciente de su misión en su vida oculta.

El artista representa el primero de los tres episodios en los que se ha dividido este pasaje, según el relato de San Lucas. Es el tema de Jesús discutiendo con los Doctores en el Templo, inspirado en el relato de San Lucas que es el único de los Evangelistas que narra este episodio: "... Y sucedió que después de tres días le hallaron en el templo, sentado en medio de los maestros, escuchándolos y haciéndoles preguntas; y se pasmaban todos los que le oían de su inteligencia y de sus respuestas..." (3)

Con palabras muy semejantes se recoge este mismo pasaje en los Evangelios Apócrifos, en el Evangelio

lio del Pseudo Tomás: " Finalmente lo encontraron en el templo despues del tercer dia, sentado en medio de los doctores, escuchándoles y haciendoles preguntas. Todos estaban pendientes de él y se admiraban de ver que, niño, como era, dejaba sin palabra a los ancianos y maestros del pueblo, desentrañando los puntos principales de la ley y las parábolas de los profetas... " (4). En el Evangelio Arabe de la Infancia (5), se especifican varias de las preguntas hechas a Jesús por los Doctores y sus respuestas, pero su reflejo en las representaciones plásticas y concretamente en esta pbra, no se hace patente.

Jesús, sentado en alto, representado como un muchacho con túnica y nimbo sobre su cabeza; lleva en su mano izquierda, el libro de los Evangelios, objeto de la disputa, y levanta su mano derecha con gesto oratorio. A un nivel inferior y en torno suyo, estan los doctores, con indumentaria judia, dialogando entre ellos y argumentando con las manos; uno de ellos, a la izquierda, de frente al espectador, sostiene un libro en su mano mostrando así de nuevo, el artista, el objeto de la discusión. En el lado opuesto están San José y la Virgen, con nimbo y las manos en alto llamando al Niño.

Como es normal en la Edad Media, el artista, inspirado sobre todo en el arte italiano ( Duccio, Giotto), funde el tema de la Discusión de Jesús en el Templo con los Doctores y la llegada de José y la Virgen en su búsqueda. Con este tema se cierra el ciclo de la Infancia

de Cristo. El pintor toma para el Retablo, los episodios claves para la representación del programa completo de la vida del Salvador, como sucede con este tema, cuya importancia está en que es la primera manifestación de Jesús en público, enseñando, antes de iniciar su Vida Pública.

JESUS ENTRE LOS DOCTORES

NOTAS.-

- (1).- LUCAS, 2, 41 - 51.
- (2).- Los hagiógrafos han tomado a su vez este motivo bíblico de la Disputa de Santa Catalina con los Doctores de Alejandria : REAU, L : Iconographie de l'Art Chrétien. Nouveau Testament. T. II. Paris 1957. Pág, 289.
- (3).- LUCAS, 2, 46-48.
- (4).- APOCRIFOS DE LA INFANCIA. EVANGELIO DEL PSEUDO-TOMAS. cap, XIX, 2 .
- (5).- EVANGELIO ARABE DE LA INFANCIA, cap, 50-53.



BAUTISMO DE CRISTO

DESCRIPCION.- ( T. 1,38 x 1,00 m.).

Coronamiento de la calle central.

La escena se desarrolla al aire libre con un fondo de paisaje. Toda ella gira en torno a la figura de Cristo que ocupa el centro de la composición, coincidiendo con el eje de simetría junto con la paloma del Espíritu Santo y Dios Padre.

La composición se escalena en tres zonas. La inferior ocupada en el centro por Cristo, a su izquierda dos angeles sosteniendo las vestiduras y a la derecha San Juan bautizándole, volcando con un cuenco <sup>de</sup> agua sobre la cabeza de Cristo. En la zona intermedia se encuentra la paloma del Espíritu Santo encima de la cabeza de Cristo. Por último en la parte superior, formando parte de la tercera zona está Dios Padre asomando su cuerpo por un disco luminoso y rodeado por círculos concéntricos de angeles y querubines.

Analizando a cada uno de los personajes, vemos a Cristo cubierto por un paño blanco desde la cintura, con los pies metidos en el río hasta los tobillos, de una manera bastante irreal pues adelanta la pierna izquierda cruzandola por delante de la derecha en contraposición levanta el brazo derecho en señal de asombro mientras mantiene el izquierdo hacia abajo. Cristo está representado con melena, bigote y barba partida, lleva nimbo dorado. Está tratado sin gran preocupación anatómica.

A la izquierda de Cristo, los angeles vestidos con túnica decorada con motivos dorados repiten un mismo modelo. El del primer término lleva un manto, el de Jesús; en las manos, el del segundo término tiene las manos juntas en señal de oración; los dos llevan recogido el cabello con una diadema y tienen nimbo dorado.

A la derecha de Cristo San Juan velando el agua sobre su cabeza. Está representado como un hombre joven cubierto con pieles y sobre ellas una túnica abierta, tiene melena, barba y amplio nimbo dorado con decoración de punteado, de igual manera que Cristo y los dos angeles.

### BAUTISMO DE CRISTO

#### PERSPECTIVA.-

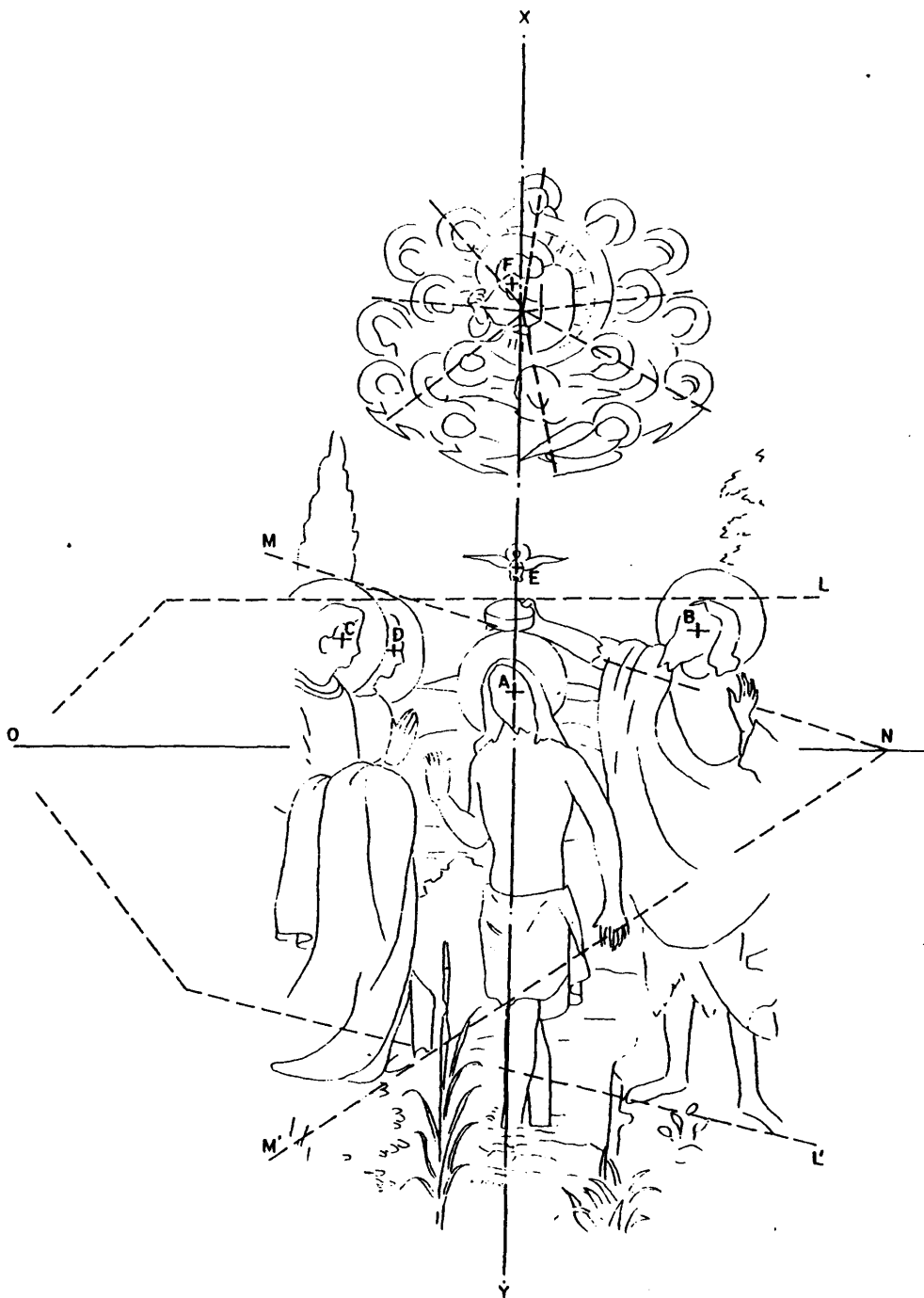
La escena se desarrolla al aire libre, en torno a un eje de simetría (X-Y) que pasa por Dios Padre, la Paloma y Cristo. No hay ninguna referencia espacial arquitectónica. La composición se puede dividir en dos zonas: la inferior en donde se desarrolla la escena inmersa en un paisaje y la superior en donde está Dios Padre rodeado por querubines.

Analizando la posición de los personajes se pueden establecer distintos planos de profundidad. En primer término Cristo (A). En segundo término San Juan vertiendo el agua sobre la cabeza de Cristo (B). En tercer término el personaje que sostiene las vestiduras de Cristo (un angel) (C). En cuarto plano el segundo angel (D). En un quinto plano la Paloma del Espíritu Santo y en sexto plano en profundidad y altura Dios Padre (F). Aún se puede ver un séptimo plano formado por el paisaje que da un horizonte alto superponiéndose las montañas con gran desarrollo de elementos paisajísticos.

La posición de las figuras marcan una perspectiva: así los ángeles dan líneas de fuga partiendo de sus cabezas y sus pies (M-M') que confluyen en un punto (N) a la derecha de la composición. San Juan puesto en es-corzo da también dos líneas de fuga (L-L') que confluyen en un punto (O) en el lado opuesto al anterior para

en la misma línea de horizonte. Por último, en la zona superior hay una perspectiva radial formada por los cuorubines en torno a Dios Padre.

BAUTISMO DE CRISTO



### BAUTISMO DE CRISTO

#### COMPOSICION.-

La composición se centra en torno a la figura de Cristo que viene a coincidir con el eje de simetría (X-Y) de la composición junto con la Paloma del Espíritu Santo y Dios Padre.

La escena está compuesta en dos zonas: en la inferior, se encuentran Cristo, San Juan y los angeles y en la superior, escalonada en altura, están Dios Padre y los querubines.

En el plano, en la zona inferior hay una composición a base de verticales formadas por las figuras de Cristo, los angeles y San Juan y también por los dos arboles que aparecen al fondo uno a cada lado de la composición. En la zona superior hay una composición en círculos concéntricos.

En el espacio, la escena presenta dos grandes planos: uno formado por toda la zona inferior y otro por la superior. Analizando la posición de las figuras se pueden formar dos pirámides con una base común: la superior con los vértices en Dios Padre, un angel y San Juan (A-B-C) y la inferior con los vértices en los pies de Cristo un angel y San Juan (A'-B'-C). La zona superior está compuesta a base de círculos concéntricos en torno a Dios Padre.

Se ve también un tipo de composición en zig-zag

desde el angel del segundo término al del primer término, de él a Cristo y de Cristo a San Juan (D-E-F-G).

En cuanto a las actitudes y miradas hay una gran concentración hacia la zona inferior. Tanto Dios Padre como los querubines que le rodean, los angeles de abajo, la Paloma y San Juan concentran su atención en Cristo que es el único que mira hacia arriba, estableciendo de esta manera una relación entre las dos zonas en que está dividida la escena.

### BAUTISMO DE CRISTO

#### ICONOGRAFIA.-

Con esta escena se inicia el ciclo de la vida pública de Cristo. El tema se desarrolla en dos zonas; en la superior, Dios Padre rodeado de coros angélicos; en la inferior se desarrolla propiamente el Bautismo de Cristo, se representa el momento en que San Juan vierte agua sobre la cabeza de Jesús ante la presencia de dos angeles; en la zona intermedia, queda la paloma del Espíritu Santo que sirve como nexo de unión de las dos zonas.

La fuente iconográfica del tema la encontramos en los cuatro Evangelistas; mientras Juan hace alusión solo al encuentro del Bautista y de Jesús: " Al día siguiente ve a Jesús venir hacia él, y dice: He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo . " (1). Los tres sinópticos dan testimonios más amplios (2).

Dios Padre, en la zona superior del cuadro se convierte en el eje de la composición, junto con la paloma del Espíritu Santo en la zona intermedia y Cristo en la inferior. La presencia divina en la escena, se encuentra en los relatos evangélicos; si bien sólo se alude a la voz y no a una presencia real. (3). Sin embargo el artista siguiendo la iconografía del momento, representa a Dios Padre, como un anciano con nimbo saliendo de un círculo luminoso y rodeado por unos coros angélicos.



La representación del Espíritu Santo encaja mejor en la descripción de los Evangelistas: San Marcos dice simplemente : " vió rasgarse los cielos y descender hacia él el Espíritu como paloma " (4). San Lucas alude a la forma corporal de la paloma : " y descendió el Espíritu Santo en figura corporal a manera de paloma sobre él " (5) . Esta es la versión seguida por los artistas, ya que les permitía representar a un ser divino e incorporeo. La paloma está en un halo luminoso con lo que se alude a su divinidad.

Son muchas las alusiones a la luz en este tema . ya incluso en el término griego ( *photisterion* ) aplicado a baptisterio vemos la relación. Según una tradición muy antigua una luz sale del agua del Jordán en el momento del bautismo de Jesús. El testimonio más antiguo a favor de esta luz se encuentra en San Justino: " Los apóstoles de nuestro Cristo han escrito que Jesús habiendo venido hacia el Jordán, al lugar en que Juan bautizaba, se metió en el agua y un foco de luz surgió en el Jordán, y el Espíritu Santo, voló bajo forma de paloma " (6). Juvencus menciona dicha luz en el texto siguiente: " Haec memorans ( Jesús ), vitreas penetrabat fluminis undas genti manifesta dei: presentia claret " (7). En el siglo IV, Efrem el Sirio en su Himno décimo habla de la presencia de una estrella en la Natividad, en la Epifanía y en el Bautismo (8).

La representación de Jesús en esta escena se aparta de la que aparece en el Arte Bizantino, en que Jesús está completamente desnudo; en este caso Jesús se cu-

bre con perizoneum. Sin embargo en cuanto a los rasgos del rostro; a pesar de las restauraciones sufridas, mantiene todavía la barba partida del arte bizantino.

Jesús, está metido en el río hasta los tobillos, mientras San Juan, vuelca el agua sobre su cabeza. En realidad el tema aquí representado, es el bautismo por aspersión (9) ; combinado con el bautismo de inmersión (10). Se sigue la fórmula que triunfa a partir del siglo XIV; iniciada por los artistas italianos según la cual . Jesús se sumerge en el Jordán solo hasta los tobillos o las rodillas; y no pudiendo por lo tanto representarle completamente desnudo se le cubre con un paño. La aspersión se hace con un cuenco de agua, que San Juan vuelca sobre la cabeza de Jesús (11). San Juan va cubierto con una piel de cordero y sobre ella el manto, vierte el agua sobre la cabeza de Jesús según la iconografía que se fija a partir del siglo XII.

En la orilla opuesta del río están los ángeles; de ellos no se habla en ninguno de los textos canónicos o apócrifos, solo se pueden explicar por la liturgia, según la cual estén cumpliendo el oficio de diáconos. El artista gótico, desconociendo el ceremonial bizantino; que tiene su origen en la costumbre oriental de tener las manos veladas en señal de respeto. representa, por error iconográfico , a los ángeles sosteniendo las vestiduras de Jesús. Su número varía de uno a tres, simbolizando las jerarquías angélicas; en este caso el artista ha representado solo a dos; uno de ellos con las manos juntas , mientras el otro sostiene las vestiduras.

En este tema de la calle central se representa pues, el bautismo por aspersión combinado con el de inmersión, según la iconografía del siglo XIV. Con esta escena se inicia el ciclo de la vida pública de Cristo, es el único tema de este ciclo representado en el Retablo; sin embargo encaja perfectamente en el contexto del Retablo, dándole un sentido escatológico, pues la persona bautizada participa en algo de la Bienaventuranza futura, justificando así las escenas siguientes de la Pasión en las que Cristo aparece como Redentor.

BAUTISMO DE CRISTO

## NOTAS.-

- (1).- JUAN, 1, 29-39.
- (2).- MATEO, 3, 13-17. MARCOS, 1, 9-13. LUCAS, 3, 21-22.
- (3).- " y una voz vino del cielo: tú eres mi Hijo amado, en tí me complazco " LUCAS. 3,22.
- (4).- MARCOS, 1, 10-11.
- (5).- LUCAS, 3, 22
- (6).- CABROL, F y LECLERQ, H.: Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie. T. III. Col, 347. San Justino. Dial. cum tryph, LXXX VIII. P. T. VI. col. 685.
- (7).- CABROL, F y LECLERQ, H.: Ob, cit. col, 347. T. Juvenius, Evangelica Historia, 1, I, P. L. T. XIX.
- (8).- SCHILLER, G.: Iconography of Christian Art. Vol, I. pág, 128. London 1971.
- (9).- Según Réau, L ( Iconographie de l'Art Chrétien. T. II , pág, 299 ), el ejemplo de bautismo por inmersión más antiguo, es el del esmalte de Nicolás de Verdun, 1181.
- (10).- El tema del Bautismo por inmersión, se ha representado desde el Arte Paleocristiano, a partir del siglo VI ( finales ) en el Evangelionario de Rábula, vemos al Cristo adulto y con barba. La presencia del río se explica litúrgicamente, ya que el Bautismo para ser eficaz, debía administrarse primitivamente en agua corriente, REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien. T. II, pág, 295.

- (11).- En el Arte alemán, se utiliza una vasija, mientras que en los Países Bajos, el agua corre entre los dedos de San Juan. STRZYGOWSKI, J.: Ikonographie der Tafel Christi, Munich, 1885. citado por Réau, I: ob, cit.

ORACION EN EL HUERTO

DESCRIPCION.- ( T. 0,70 x 0, 43 m. ).

Primera escena. Banco del Retablo.

La escena se desarrolla en un paisaje rocoso con arboles, escalonada en tres niveles distintos. En primer término los tres apóstoles sentados en actitud de dormir, replegados sobre si mismos. El de la izquierda, está de espaldas sin que se puedan apreciar, ni manos ni cara . El apostol del centro está situado de frente, con los ojos cerrados, apoyando sus manos sobre las rodillas. El tercer apostol, el de la derecha; está colocado también de frente, ligeramente en escorzo con la pierna izquierda extendida hacia el espectador, cerrando la composición, levanta su rodilla derecha sobre la que apoya el brazo en el que descansa su cabeza, Los tres apóstoles tienen rasgos semejantes y los tres llevan, amplio nimbo dorado, con decoración de punteado.

En segundo término, y en un nivel superior se encuentra la figura de Jesús, arrodillado con las manos juntas, reza dirigiendo su mirada hacia el Cáliz, que se destaca sobre las rocas, en la parte izquierda de la composición, dentro de una mandorla luminosa.

### ORACION EN EL HUERTO

#### PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla sin ninguna referencia arquitectónica, la única referencia ambiental que tenemos es la del paisaje.

En este escenario al aire libre se pueden establecer distintos planos en profundidad: en un primer término los tres apóstoles sentados replegados sobre sí mismos y en actitud de dormir, escalonados a su vez en tres planos: el primero formado por el apóstol de la derecha (A), el segundo por el de la izquierda (B) y el tercero por el del centro (C). En un segundo término y formando el cuarto plano, Cristo en oración (D) y por último un escalonamiento del paisaje hacia el fondo.

No hay arquitectura que pueda darnos unas líneas de perspectiva pero se pueden establecer unas líneas de fuga con las figuras. Desde el apóstol de la izquierda, de espaldas hasta el del centro va una línea de fuga (E) y en el apóstol de la derecha surge otra (E') que confluyen en un punto de fuga (F) que coincide con el apóstol que está en el centro.

Otra línea que da profundidad, es la marcada por Cristo desde el que se puede trazar una diagonal hasta el cáliz (G-G'). También da profundidad la línea formada por la pierna del apóstol de la derecha vista en escorzo (H-H').

Hay una yuxtaposición de dos perspectivas, una para las figuras del primer término (los apóstoles) y otra para Cristo y el paisaje. De manera que en la zona inferior habra una perspectiva en "V", central y en la superior una diagonal de derecha a izquierda que se puede contraponer a la formada por la pierna del apóstol del primer término. Así la figura de Cristo queda superpuesta a las otras tres figuras en altura y no escalonada en profundidad.



## ORACION EN EL HUERTO



### ORACION EN EL HUERTO

#### COMPOSICION.-

La composición que carece de un eje de simetría claro, está dividida en dos zonas: la superior en donde está Jesús en oración y el paisaje y la inferior ocupada por las figuras de los tres apóstoles dormidos en primer término.

La escena está compuesta en el plano a base de verticales formadas por Jesús, los árboles y el apóstol del centro y dos líneas curvas, como dos paréntesis de los dos apóstoles de los extremos.

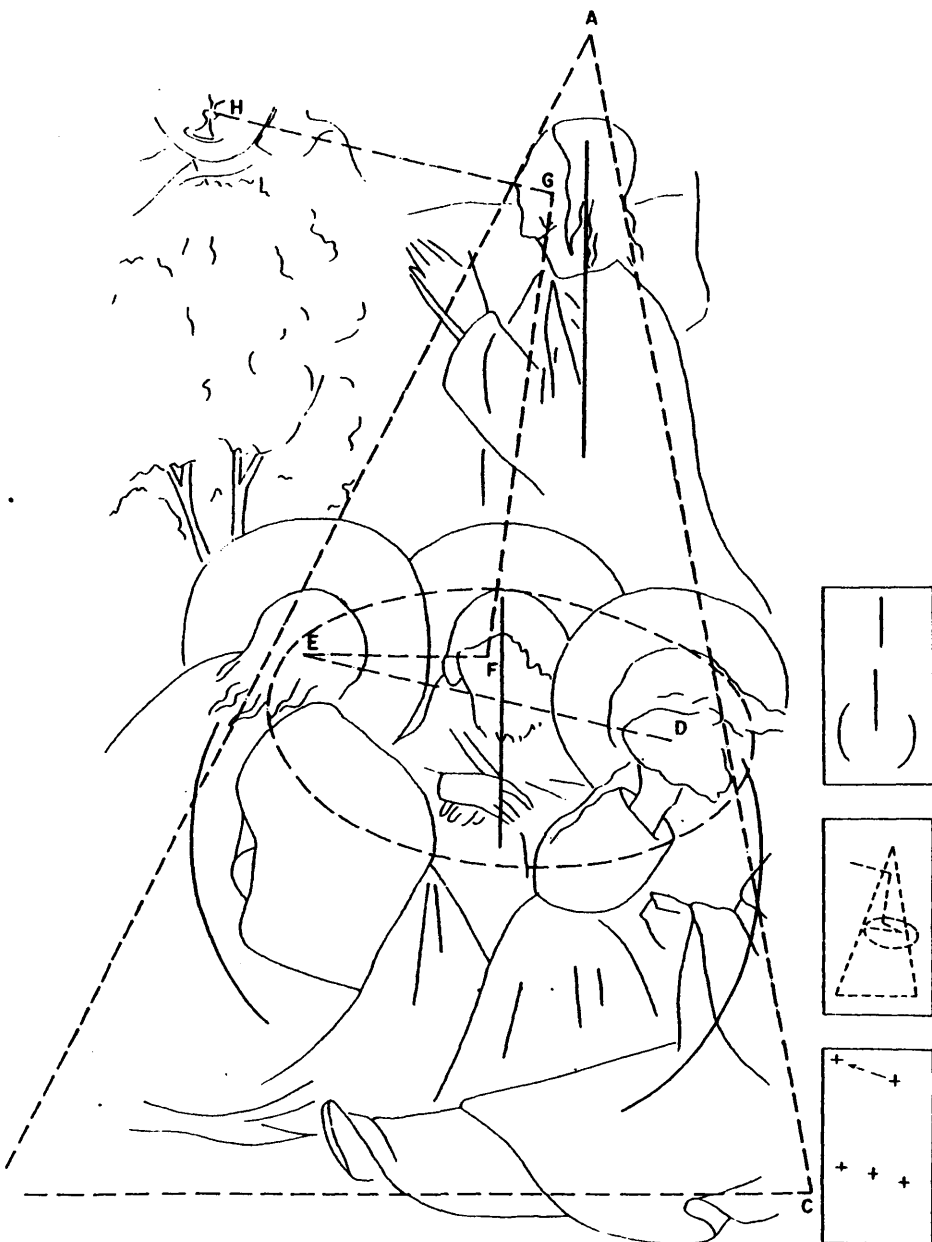
En el espacio hay una composición muy clara en zig - zag ascendente desde el apóstol del primer término al que está de espaldas, de este al del centro luego a Jesús y de él al cáliz. (D-E-F-G-H)

Analizando las tres figuras de abajo dan un triángulo en el espacio combinado con la figura de Jesús, en donde está el vértice superior de la pirámide (A-B-C). Con las figuras de la zona inferior también se puede formar un óvalo perfecto.

Analizada independientemente la composición de la zona inferior observamos que esta es completamente cerrada pero en relación con la zona superior fijándonos en el zig - zag formado por las figuras tenemos por el contrario una composición abierta.

En cuanto a sus actitudes y miradas en la zona inferior los tres apóstoles dormidos están ausentes de la composición general y parecen no formar parte de ella. El verdadero punto de atención de la escena es Jesús que concentra su mirada y que con las manos nos lleva hacia el Cáliz en el extremo superior izquierdo de la composición.

## ORACION EN EL HUERTO



ORACION EN EL HUERTO

## ICONOGRAFIA.-

La escena representa el momento de la oración de Cristo, antes de su pasión, en el Huerto, mientras sus discípulos duermen. La composición se desarrolla en tres niveles superpuestos; en el superior las rocas y sobre ellas el Cáliz dentro de un halo luminoso, en el intermedio Jesús orando en el Huerto y en primer término los apóstoles dormidos.

La agonía en el monte de los Olivos se narra en los tres Evangelios Sinópticos (1), que con algunas variantes concuerdan en lo esencial en el relato de los hechos. Según San Lucas, Cristo reza de rodillas mientras que para San Marcos y San Mateo Cristo está postrado en tierra (2).

El artista refleja en la escena, el primero de los momentos en que los pintores han dividido el tema; se representa el momento de la oración de Jesús. Jesús en segundo plano, al fondo de la composición y en un nivel más elevado que los apóstoles, arrodillado, reza con las manos juntas y la mirada dirigida hacia el Cáliz que está en la parte superior izquierda de la composición. En lo que se refiere a la actitud de Cristo, el artista ha seguido la versión de San Lucas, según la cual se representa a Jesús de rodillas con las manos juntas y los ojos levantados hacia el cielo en un gesto de oración: " Se apartó de ellos como un tiro de piedra, y, puesto de rodillas, oraba... " (3).

En primer término y en un nivel más inferior, se representan los tres discípulos dormidos. En el Evangelio de San Lucas no se hace referencia a sus nombres ni al número "le siguieron también los discípulos" (4); San Mateo dice: "Y llevando consigo a Pedro y a los dos hijos del Zebedeo..." (5). De igual manera se expresa San Marcos: "...Y lleva consigo a Pedro, Santiago y Juan..." (6).

Los tres discípulos predilectos de Jesús, Pedro, Santiago y Juan, están representados en pleno sueño en el momento anterior a ser despertados por Jesús. Los apóstoles se diferencian en cuanto a sus caracteres, edades y actitudes; mientras Santiago puesto de espaldas, oculta su rostro al espectador, San Pedro en el centro cruza las manos sobre sus rodillas y San Juan a la derecha en escorzo cierra la composición apoyando la cabeza en su mano derecha.

Los discípulos, sentados, duermen ausentes por completo del hecho que se está desarrollando. Son los que más se ajustan al modelo trecentista, pues la parte superior parece retocada. Los tres llevan nimbo con decoración de punteado y están replegados sobre sí mismos, repitiendo modelos tradicionales en la iconografía del Trecento.

En la zona superior izquierda, el Cáliz dentro de una mandorla luminosa<sup>(7)</sup> La fuente de este motivo iconográfico la tenemos en los tres evangelistas, los tres mencionan el Cáliz. San Mateo dice: "Padre mío, si es

posible pase de mi este cáliz.." (8). Marcos y Lucas mencionan este instante en términos muy semejantes (9). Con la mandorla luminosa que envuelve el Cáliz, se alude a la divinidad: " Padre, si quieres, traspasa de mi este caliz; mas no se haga mi voluntad sino la tuya .." (10). Por otra parte el Cáliz es una metáfora de la pasión que Cristo ha de sufrir, respondiendo a una iconografía que se fija a partir del siglo XIV.

El artista a pesar de seguir el relato del Evangelio de San Lucas, omite la representación del ángel que según Lucas viene a reconfortar a Cristo en estos momentos. Tampoco se introduce en esta escena como en otras ocasiones, la multitud que viene a prender a Cristo, tema que en el Retablo se representa en el compartimento siguiente.

El escenario en el que se desarrolla la acción, concuerda con la descripción que tenemos de los evangelistas. Todos ellos hablan de un huerto, del monte de los Olivos : " Y saliendo de allí se dirigió, según costumbre, al monte de los Olivos... " (11). La escena transcurre en un paisaje al aire libre con árboles y rocas giottescas.

El pintor, fiel al pensamiento de su tiempo y dentro del contexto del Retablo, representa a Cristo con gran concentración en oración, preparándose para el sacrificio ( La Pasión ), en contraposición a sus discípulos que duermen plácidamente. Contraponen también los

niveles y planos en que se encuentran; Jesús en la zona superior, los apóstoles, en la inferior. La actitud de Cristo vigilante se opone a la de sus discípulos, dormidos, contrastando la verticalidad de Jesús con las curvas de los cuerpos replegados de sus discípulos.



ORACION EN EL HUERTO

## NOTAS.-

- (1).- MATEO, 26, 36-46. MARCOS, 14, 32-42. LUCAS, 22, 39-46.
- (2).- Según Reau, L ( Iconographie de l'Art Chrétien. T.II , pág, 428. ), en el pasaje del profeta Elias desesperado a la sombra del enebro.
- (3).- LUCAS, 22, 41.
- (4).- LUCAS, 22, 39-40.
- (5).- MATEO, 26, 37.
- (6).- MARCOS, 14, 33 .
- (7).- SCHILLER, G.: Iconographie of Christian Art. London 1972. T. II, pág. 48, dice que la copa en el Antiguo Testamento es símbolo de la ira y juicio de Dios. Para REAU, L ( Iconographie de L'Art Chrétien, T. II. pág, 428) el Cáliz es una metáfora de la Pasión de Cristo, tema representado por los artistas a partir del siglo XIV.
- (8).- MATEO, 26, 39.
- (9).- MARCOS, 14, 36 y LUCAS, 22, 42 .
- (10).- LUCAS, 22, 42.
- (11).- LUCAS, 22, 39-40

### EL PRENDIMIENTO

DESCRIPCION.- ( T. 0,70 x 0,43 m. )

Segunda escena del banco del Retablo.

El escenario ocupado en su totalidad por las figuras, presenta dos planos diferenciados. En primer término aparece San Pedro, cortando la oreja a Malco. En segundo término Cristo en el centro rodeado de soldados y Judas que le abraza.

La escena se centra en torno a la figura de Cristo, que está en el centro de la composición, frente al espectador. Junto a él está Judas abrazándole para besarle, y alrededor, agolpados y sin espacio entre ellos, una serie de personajes del pueblo y del ejército romano, de los que solo vemos parte de sus cuerpos y sus cabezas, escalonadas en altura, destacándose entre ellas las puntas de las lanzas y los palos.

Los dos únicos personajes con nimbo de la escena, son San Pedro y Cristo que mantienen el mismo tipo de nimbo dorado o con decoración de punteado de las otras escenas del Retablo.

PRENDIMIENTO

## PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla también en un escenario al aire libre. La organización es muy semejante a la del Camino del Calvario. Se puede establecer un eje de simetría (X-Y) que coincide con la figura de Cristo.

Hay un claro escalonamiento de las figuras, estableciéndose distintos planos en profundidad. Hay un primer plano formado por San Pedro cortando la oreja a Malco (A), casi a su mismo nivel Malco (A'), en el ángulo izquierdo de la composición. En un segundo plano la figura de la izquierda de Cristo y Judas a la derecha (B-B'). En un tercer plano, Cristo (C), detrás dos figuras una a cada lado (D-D') y por último las cabezas de numerosos personajes escalonados en planos sucesivos hacia el fondo, pero, sin existir entre ellos espacio, escalonándose más bien en altura.

Al no tener ninguna referencia ambiental de tipo arquitectónico solo vemos, algunos detalles en las actitudes y en los elementos que llevan las figuras que marcan la perspectiva. De esta manera analizando el ángulo izquierdo de la composición, vemos como, San Pedro dirige su brazo hacia adentro formando un semicírculo, mientras que, Malco con su brazo se proyecta hacia fuera.

En la figura de Judas hay también un sentido espacial. Judas está puesto casi de espaldas al espectador

en diagonal, con un pie más adelantado que el otro y formando al abrazar a Cristo un semicírculo que enlaza con la otra figura a la izquierda de Cristo que desarrolla también con su brazo otro semicírculo. Se establece así un zig-zag con los brazos que dan distintos planos de profundidad.

Elementos también de referencia espacial, son las lanzas y demás instrumentos, puestos en distintas posiciones, del último término.

Líneas de perspectiva son las formadas por las cabezas de los personajes de la derecha, Cristo y Judas, y los tres personajes de detrás (E-E') que dan un punto de fuga hacia la izquierda. Los personajes de la izquierda (F-F') proyectan su punto de fuga hacia la derecha.

PRENDIMIENTO



### PRENDIMIENTO

#### COMPOSICION.-

En esta escena desarrollada en torno a un eje de simetría (X-Y) se pueden establecer dos planos diferentes. En primer término aparece San Pedro cortando la oreja al soldado y en segundo término Cristo en el centro coincidiendo con el eje de simetría, rodeado por los soldados y Judas que le abraza.

La composición en el plano esta formada a base de verticales, como la figura de Cristo, Judas y los soldados. Por otra parte la figura de San Pedro marca un semicírculo y la de Malco, una horizontal.

En el espacio hay una dirección en diagonal de izquierda a derecha y en profundidad, que va de San Pedro a Judas y a las figuras del último término.

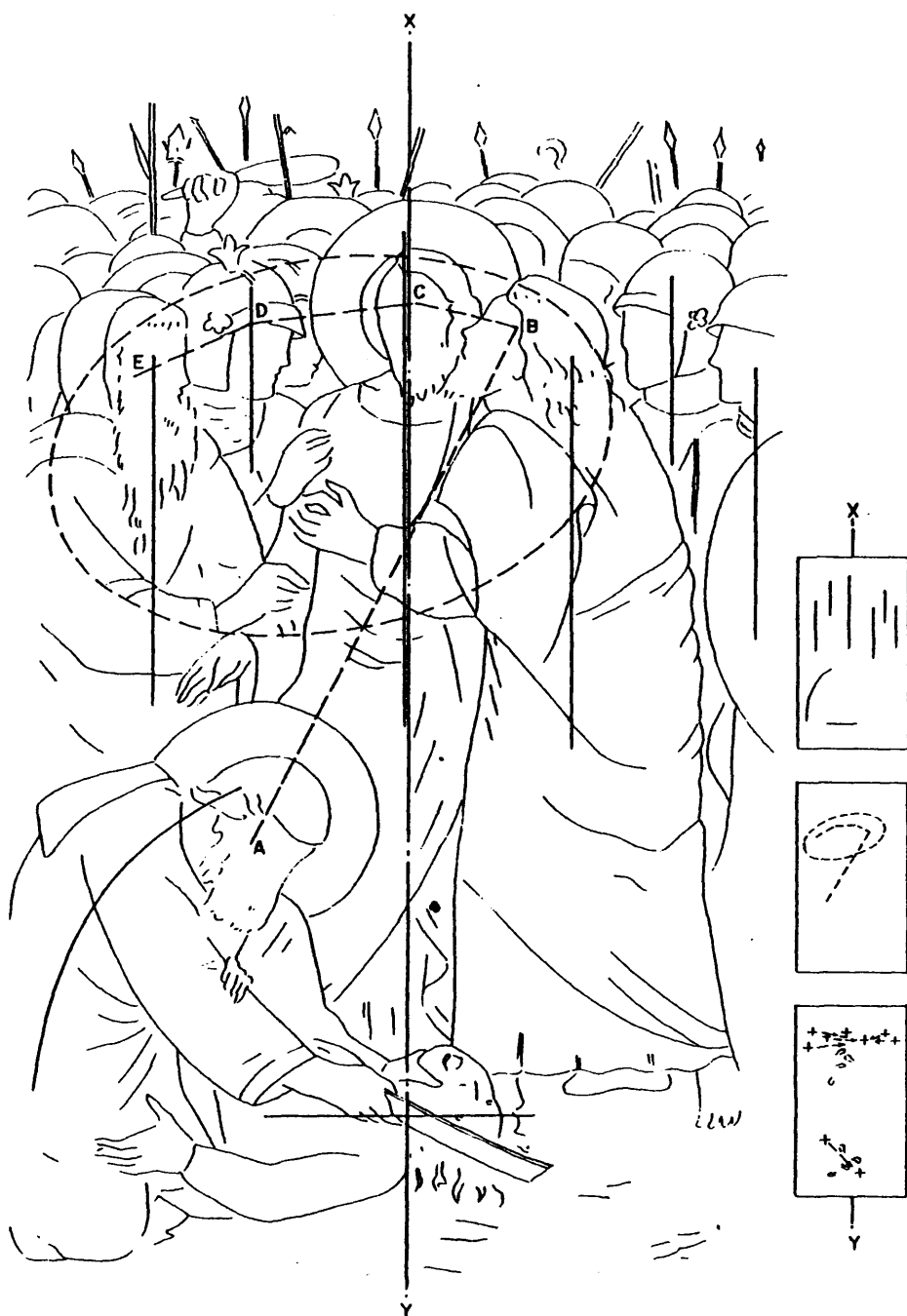
Las figuras que rodean a Cristo, forman con sus cabezas una elipse, un ovalo perfecto ligeramente inclinado en torno a la cabeza de Cristo. También podemos establecer un zig-zag desde San Pedro hasta Judas pasando por Cristo y el soldado hasta terminar en el personaje a la izquierda del soldado (A-B-C-D-E).

En las actitudes y miradas hay tambien dos zonas diferenciadas, la superior en donde se desarrolla la escena principal y la inferior ocupada por San Pedro. De esta manera arriba hay una concentración de miradas y

actitudes en torno a Cristo, que a su vez mira al espectador. En la zona inferior, ajeno a la escena que se está desarrollando arriba, está San Pedro mirando hacia abajo atento a cortar la oreja de Malco.

Es curioso ver el juego de las cuatro manos de la zona superior, que enlazan con Cristo y las de la zona inferior, distribuidas de una manera muy similar aunque más abiertas y separadas. Se puede establecer también un paralelismo entre la posición del brazo de San Pedro dirigido hacia adentro y el de Malco hacia afuera, con el movimiento de los brazos del personaje de la izquierda de Cristo y Judas en la zona superior.

# PRENDIMIENTO





### EL PRENDIMIENTO

#### ICONOGRAFIA.-

La escena se desarrolla en un espacio al aire libre; dedicandose especial atención a las figuras que ocupan por completo el espacio disponible. En esta tabla se funden dos temas: en primer término, el tema de San Pedro cortando la oreja a Malco y en segundo plano el beso de Judas.

La fuente iconográfica de este tema está en los Evangelios Canónicos (1); en estos relatos evangélicos se distinguen varias escenas que los artistas de la Edad Media yuxtaponen y funden.

El motivo principal de la composición es la traición de Judas (2), cuya fuente evangélica se encuentra en un pasaje de Zacarías : " Yo les dije: Si quereis , dadme mi salario, y si no, dejadlo; y me pesaron mi salario, treinta monedas de plata " (3). Se ha querido ver en Judas la personificación del judaísmo, sin embargo hay quien piensa que se inventó la leyenda para poder introducir a San Pablo entre los Apóstoles, inventandose su muerte para satisfacer a la justicia popular (4).

Se representa el momento en que Judas, acompañado de la muchedumbre y de los soldados, besa a Jesús, para indicar a los soldados quien debía ser detenido. El artista sigue el relato evangélico : " Aún estaba El ha-

blando , y ha a u f que llegó una turba, y el llamado Judas, uno de los doce, los precedía, el cual acercándose a Jesús, le besó " (5). En el pasaje de San Mateo se reflejan mejor los personajes del último término, con lanzas y palos en sus manos: " Aún estaba hablando, cuando llegó Judas, uno de los doce, y con él una gran turba, armada de espadas y garrotes... " (6).

Las dos figuras de Jesús y de Judas, destacan de las demás , en el centro de la composición ; a Jesús se le representa con nimbo y barba partida, Judas siguiendo modelos del arte italiano, besa a Jesús <sup>en el rostro</sup> mientras le rodea con sus brazos. Ningún texto justifica esta tradición iconográfica ; según las costumbres judías, Judas besaría la mano de Jesús, ya que según el talmud, el discípulo debe besar la mano de su maestro. Ninguno de los evangelistas especifica, si el beso fué dado en la mano o en las mejillas, San Juan ni siquiera lo menciona. La figura de Judas es ligeramente más pequeña que la de Jesús; este detalle puede estar inspirado, en primer lugar en una proporción jerárquica, característica del arte medieval , o bien en las Revelaciones de Santa Brígida, que repiten las enseñanzas recibidas de la Virgen sobre este asunto: " Mi hijo, al acercamiento del traidor, le dijo la Virgen , se inclinó sobre él, porque Judas era de pequeña estatura.

En primer término se representa el episodio de San Pedro cortando la oreja a Malco, este tema es uno de los más populares en la escena del Prendimiento. Pedro, llevado por la cólera, para defender a su maestro, se

precipita sobre Malco, ayudante del Sumo, que acompañaba a los soldados para alumbrarles. En el ángulo inferior izquierdo de la composición y en primer término, San Pedro echado sobre Malco, que aparece tendido en el suelo, le corta la oreja con un machete; mientras Jesús en segundo plano, hace un gesto con la mano para apaciguar a San Pedro. La historicidad de este episodio es dudosa; los orígenes del tema están en el arte bizantino en donde a Malco se le representa de menor tamaño que a San Pedro, a veces con la estatura de un niño (7). San Juan es el que da las noticias más claras sobre este episodio: "Simón, Pedro, que tenía una espada, la sacó y hirió a un sirvo del pontífice, cortándole la oreja derecha. Este siervo se llamaba Malco" (8).

La escena tiene lugar de noche, en ella contrasta la serenidad de Jesús con la agitación de los soldados, siguiendo la iconografía del XIV, el artista se preocupa por detalles anecdóticos, como vemos en las dos figuras del primer término. Esta escena forma parte de la predella, destinada a narrar los episodios de la Pasión de Cristo; en ella hay una gran preocupación por las actitudes de los personajes, centrándose la atención en las dos figuras centrales de Judas y Cristo, cuya actitud serena contrasta con la crispación de las figuras de San Pedro y Malco del primer término.

EL PRENDIMIENTO

## NOTAS.-

- (1).- MATEO, 26, 47-56 ; MARCOS, 14, 43-52 ; LUCAS, 22, 47-53 ; JUAN, 18, 47-56.
- (2).- Judas, que hacia las funciones de ecónomo entre los Apóstoles, recibió treinta denarios por traicionar a Jesús. Los exégetas modernos han pensado que se trata de una leyenda; buscando una explicación a los treinta denarios en una reminiscencia de la venta de José por sus hermanos.
- (3).- ZACARIAS, 11, 12-13.
- (4).- REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien. T. II, pag, 432.
- (5).- LUCAS, 22, 47-48.
- (6).- MATEO, 26, 47-48.
- (7).- MALE, E.: L'Art Religieux du XII siècle. pag, 100.
- (8).- JUAN, 18, 10-11.

NEGACION DE SAN PEDRO

DESCRIPCION.- ( T. 0,70 x 0,43 m ).

Tercera escena. Banco del Retablo.

La escena se desarrolla en un interior no muy bien definido. Parece ser un patio con una abertura en su lado izquierdo por donde entran unos personajes que se dirigen hacia el centro en donde hay una hoguera encendida, en la parte superior se ve el inicio de las cubiertas por lo que se podría pensar en un patio abierto.

En el ángulo derecho de la composición está San Pedro sentado sobre una plataforma ante la hoguera ya mencionada. Las paredes del patio presentan una decoración de arquillos lombardos con ménsulas, sobre una de ellas se representa el gallo cantando. San Pedro es el único personaje de la escena con nimbo dorado con decoración de punteado. Se le representa como un hombre mayor con barba, cubierto con una túnica de bordes dorados y un manto que deja el hombro derecho al descubierto viéndose la túnica de abajo. San Pedro está descalzo sus pies aseman por debajo de las vestiduras observándose como levanta el pie derecho para calentarse en la hoguera. Levanta también sus manos con un gesto a la vez de sorpresa y de negación.

La parte izquierda de la composición está formada por el grupo de personas que acusan a San Pedro. En el centro de este grupo se encuentra la mujer que señala a Pedro con el dedo ante los soldados, rodeada por los sol-

dados constituye un grupo de marcada verticalidad frente a la figura sentada de San Pedro. Dos soldados en primer término cierran el grupo; uno el más alejado del espectador de frente lleva una lanza en su mano derecha y en la izquierda soporta un gran escudo con las siglas S.P. visibles con el que se cubre todo el cuerpo. El situado más en primer término de espaldas al espectador cierra la composición.

Entre San Pedro y el grupo hay un espacio libre pero las figuras de los soldados y de la mujer están totalmente empujadas, con las cabezas pegadas, dando así al mismo problema espacial de todo el Retablo. El soldado de espaldas está prácticamente empotrado en la túnica de la mujer pareciendo incluso que sus brazos tienen un nacimiento común, de igual manera percibimos las cabezas de los otros soldados pegadas unas a otras y ligeramente superpuestas.

NEGACION DE SAN PEDRO

## PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla en un interior arquitectónico con una abertura en el lado izquierdo por donde se ve un paisaje. Se puede trazar un eje de simetría (X-Y) en la arquitectura, que separa la escena en dos zonas.

Las figuras están escalonadas en distintos planos, dando profundidad a la escena. En primer término, San Pedro sentado en el ángulo derecho de la composición (A), en segundo el soldado de la izquierda de espaldas al espectador (B), en tercer plano la mujer que señala a Pedro con el dedo (C), en cuarto plano el soldado del escudo (D). Detrás de estas tres figuras aparecen las cabezas de distintos personajes, que se van escalonando en profundidad y en altura.

La perspectiva viene dada también por las arquitecturas. En primer término tenemos la tarima de Pedro, que da una serie de líneas de fuga (E) hacia el fondo.

La escena se desarrolla dentro de un patio del que el artista da una visión como si fuera una caja espacial; de esta manera, prolongando los lados del patio tenemos dos diagonales (F-F'), dos líneas de fuga hacia el fondo, que coinciden en un punto de fuga (H), al fondo de la composición y un poco desplazado hacia la derecha. Se forman también una serie de líneas de frente (G) y verticales (J).

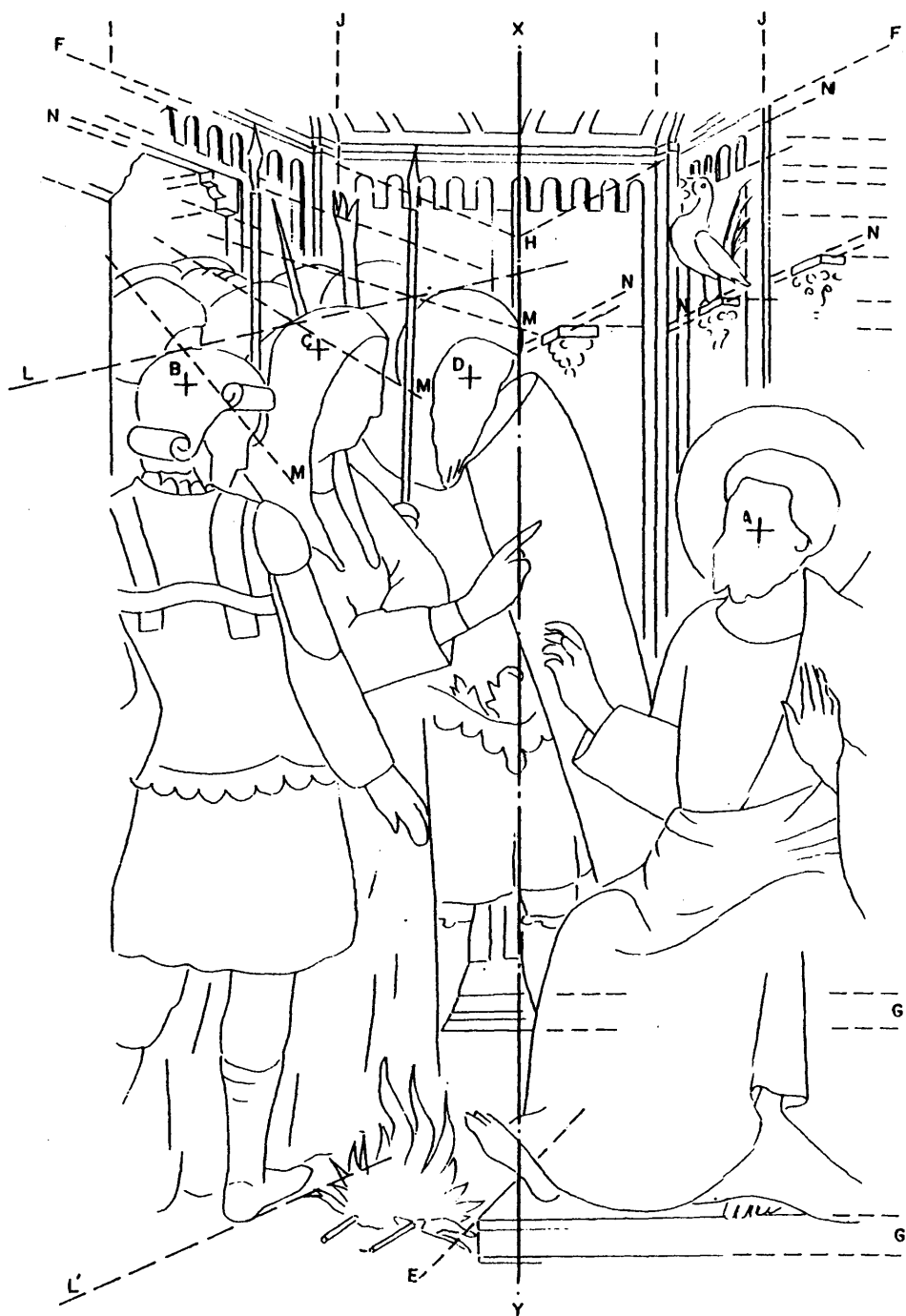
Referencias espaciales dan tambien las tres repisas que hay adosadas a la pared, dos en el lado de la derecha y una en el centro, que dan distintos puntos de fuga (N).

Aparte de la perspectiva de las arquitecturas hay una serie de referencias espaciales como son la posición de los brazos de San Pedro o de los otros personajes, el escudo etc.. vistos en escorzo.

Las figuras dan dos puntos de vista diferentes. Las tres figuras del primer término forman dos líneas de fuga (L-L') hacia la derecha, pasando por sus cabezas y pies, en donde podemos incluir tambien a San Pedro, dando una línea de horizonte baja. Por el contrario estas tres figuras en relación con las demás, dan una serie de líneas de fuga (M) hacia la izquierda y ascendentes con una línea de horizonte alta.



## NEGACION DE SAN PEDRO



### NEGACION DE SAN PEDRO

#### COMPOSICION.-

La escena desarrollada en un patio se centra en torno a la figura de San Pedro en el ángulo derecho. La composición se puede dividir por un eje central (X-Y) en dos zonas no simétricas. La zona de la derecha está ocupada por el protagonista de la escena, San Pedro y el gallo en la zona superior. A la izquierda del eje quedan la mujer que acusa a Pedro y todo el grupo de acompañantes.

La composición en el plano esta hecha a base de verticales que dan las arquitecturas con sus arquillos lombardos, las lanzas y las figuras y alguna diagonal formada por los brazos o el escudo.

En el espacio las figuras forman dos triángulos unidos por un lado, marcando una dirección contrapuesta, uno hacia la derecha (A-B-C) y otro hacia la izquierda (A-B-C'). Por otra parte siguiendo la posición de sus cabezas tenemos una composición en zig-zag. (D-E-F-G)

En lo que se refiere a las actitudes y miradas hay una concentración de todos los personajes en torno a la figura de San Pedro estableciendo con las manos un zig-zag también en dirección a San Pedro.

Analizando el esquema general de la composición vemos que es asimétrica, dividida en dos zonas desequilibradas por un eje vertical, con una concentración de miradas y actitudes en torno a San Pedro.

## NEGACION DE SAN PEDRO



### NEGACION DE SAN PEDRO

#### ICONOGRAFIA.-

La escena se desarrolla en el interior de un patio, en el que San Pedro es acusado ante los soldados por una mujer. La escena transcurre de noche a la luz de una hoguera y el tema que se representa es el momento de la " negación de San Pedro " al ser sorprendido por una sirvienta. La fuente iconográfica de este tema así como la de las otras negaciones de San Pedro y su arrepentimiento se encuentran en los Evangelios (1).

La figura de San Pedro responde a la iconografía tradicional en que se le representa como un hombre mayor con barba, va vestido con túnica decorada con cenefas con motivos dorados en sus bordes y manto que deja al descubierto parte de la túnica. Es el único personaje de la escena que tiene nimbo, este es amplio y presenta la misma decoración de punteado de todo el Retablo. El escenario en donde está el Santo responde al descrito por los Evangelistas como el atrio de la casa de Caifás, San Pedro está sentado sobre una tarima ante el fuego con lo que el artista resalta su importancia, ocupando él solo la zona derecha de la composición y poniéndole a todos los demás personajes de la escena que se encuentran frente a él, en la zona izquierda de la composición. El pintor introduce algún elemento anecdótico también, como es el que San Pedro levante su pie derecho para calentarlo en la hoguera.

La presencia del gallo en una de las ménsulas de los muros del patio es un elemento simbólico que hace referencia a la negación de San Pedro, así como a su arrepentimiento (2). Jesús había predicho a San Pedro que éste le negaría antes de que el gallo cantase: "Tomó Pedro la palabra y le dijo: Aunque todos se escandalicen de mí, yo jamás me escandalizaré. Respondióle Jesús: En verdad te digo que esta noche antes de que el gallo cante me negarás tres veces " (3).

La escena representa el momento en que estando San Pedro sentado ante una hoguera en el patio de Caifás tratando de pasar desapercibido se le acercó una mujer para acusarle ante todos los presentes: "Habiendo encendido fuego en medio del atrio y sentándose, Pedro se sentó también entre ellos. Viéndole una sierva sentado a la lumbre y fijándose en él, le dijo: Este estaba también con Él. El lo negó diciendo: No le conozco, mujer..."(4).

Este tema es frecuente en el Arte Medieval, el arrepentimiento de San Pedro es un ejemplo edificante para el cristiano (5). Como es natural en los ciclos en que se representa la Pasión de Cristo, las tres negaciones de San Pedro se reducen a una sola y únicamente se representa la escena nocturna en que Pedro es acusado por la sirvienta, lo que permite al mismo tiempo que el artista desarrolle un nocturno a la vez que la escena encaja perfectamente con el ciclo de la Pasión que se representa en el banco del Retablo.

NEGACION DE SAN PEDRO

NOTAS.-

26

- (1).- MATEO, 69-75. MARCOS, 14, 66-72 . LUCAS, 22. 55-61 .
- (2).- REAU, L .: Iconographie de l'Art Chrétien. T.II.  
pág, 439 . Relaciona el arrepentimiento de San Pe-  
dro con el del Rey David, el Buen Ladrón y la Magdale-  
ma.
- (3).- MATEO, 26, 33-35 , con palabras semejantes MARCOS,  
14, 29-31 . y LUCAS, 22, 33-34 , más escueto.
- (4).- LUCAS, 22, 55-58.
- (5).- REAU, L .: ob, cit.

JESUS ANTE PILATOS

DESCRIPCION.- ( T. 0,70 x 0,43 m ).

Cuarta escena. Banco del Retablo.

La escena se desarrolla en un interior, al que sólo se hace referencia por la pared del fondo, el estrado con hornacina sobre el que se sienta Pilatós y el suelo de la habitación visible en primer término.

En este tema hay también un gran predominio de las figuras que ocupan casi todo el espacio libre de la composición. Empezando por la izquierda vemos a Pilatos sentado sobre un pedestal, representado como un hombre mayor con barba y cabeza cubierta. Se lava las manos en una jofaina, mientras su ayudante delante de él vierte el agua con un jarro. Más a la derecha está Jesús representado con nimbo y barba partida, tiene las manos atadas e inclina su cabeza, la túnica deja ver sus pies descalzos. El cuerpo de Cristo no se ve entero pues la escena se corta de manera que su brazo izquierdo no se representa de igual forma que solo podemos apreciar parte de lo que corresponde al soldado que conduce a Cristo atado con una cuerda.

Estos son los personajes del primer término, el espacio libre hasta el fondo está ocupado por las cabezas de los escalonadas en altura y sin espacio entre ellas que corresponden a los soldados y a algunos personajes que presencian la escena de los que sólo vemos los cascos y sus lanzas.

### JESUS ANTE PILATOS

#### PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla en un interior arquitectónico con evidente preocupación por las figuras escalonadas en distintos planos y con una ligera referencia espacial en la arquitectura.

Los personajes se van distribuyendo en distintos planos en profundidad y en altura. En primer plano Jesus ( A ), en el ángulo derecho; en segundo plano, Pilatos ( B ); en tercer plano, el personaje que vuelca el agua sobre las manos de Pilatos ( C ); después hay un sucesivo escalonamiento de personajes más en altura que en profundidad ( D ).

La perspectiva viene dada por la arquitectura ; el suelo, con una labor como de espina de pez, <sup>a base de paralelas</sup> se va ligeramente para arriba ( E-E' ) ; la tarima sobre la que está Pilatos puesta en diagonal da también una serie de líneas de fuga ( F-F' ) y ( G-G' ).

Elementos que van marcando también la perspectiva en la escena, son las cabezas de los personajes que se van escalonando más en altura que en profundidad, formando encierta manera una perspectiva inversa. Las figuras marcan una serie de líneas de fuga en sentido ascen -



dente y disposición radial hacia la derecha de la composición ( H-H' ). Los pies de estas figuras marcan también los distintos planos de la composición.

## JESUS ANTE PILATOS



JESUS ANTE PILATOS

## COMPOSICION.-

La escema que se desarrolla en un interior, no presenta un eje de simetría como hemos visto generalmente en otros casos; sin embargo a pesar del amontonamiento de los personajes, se pueden diferenciar dos zonas; una a la derecha en la que se encuentran el mayor grupo de figuras y Cristo; y la otra a la izquierda ocupada solamente por Pilatos, en torno al que gira toda la escena, que está sentado sobre el estrado, lavandose las manos.

La escena se compone en el plano a base de verticales, formadas por las figuras, sobre to o en las del primer plano, por las líneas de la arquitectura del fondo y por algunas de las diagonales de las lanzas que llevan los soldados. La figura de Pilatos se puede incluir en un triángulo ( A-B-C), contrapuesto a otro triángulo con el vértice invertido ( A'- B'- C') en el que se incluyen el resto de las figuras de la composición.

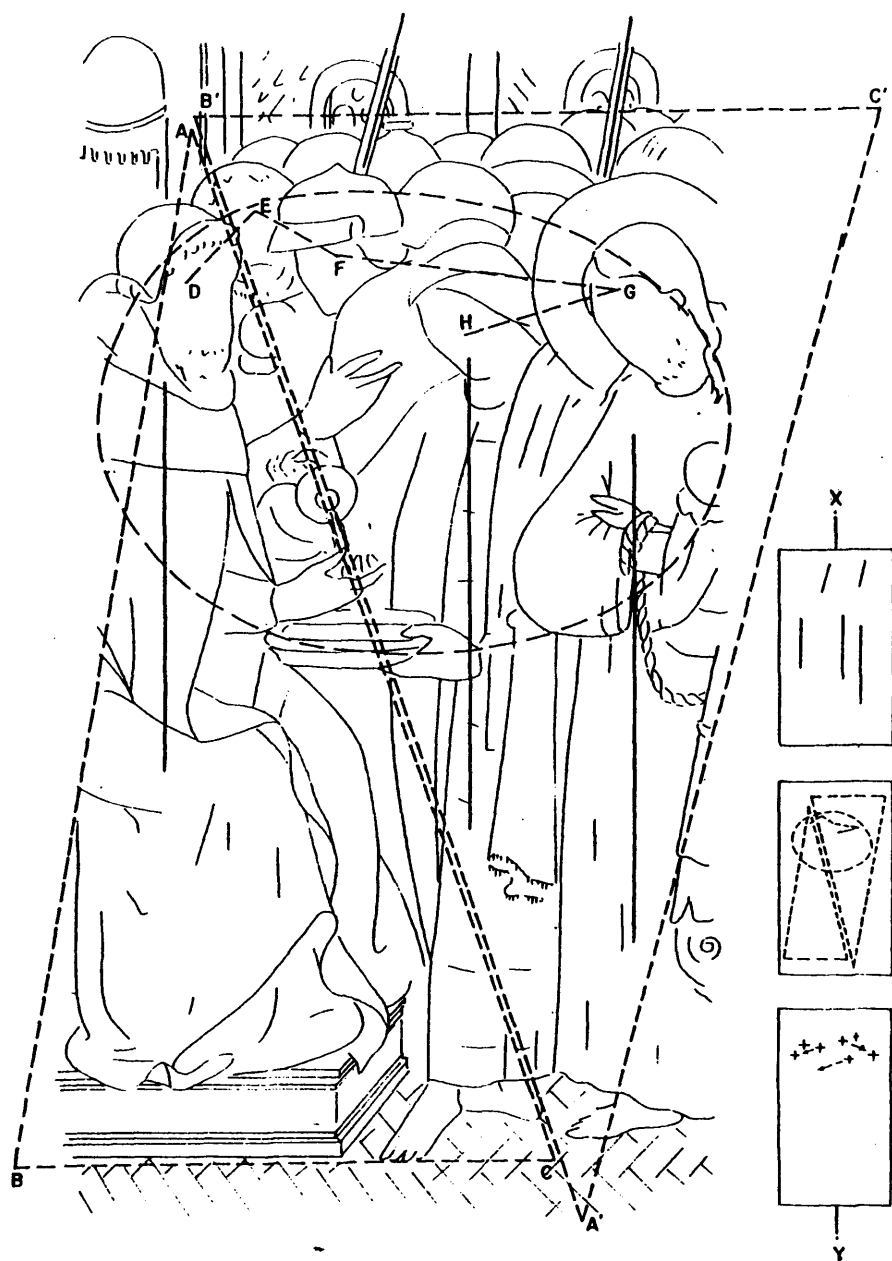
En el espacio, la composición se organiza en zig-zag en los distintos planos de profundidad ( D-E-F-G-H ), partiendo de Pilatos pasando al personaje anciano del segundo término, de él al soldado tambien del segundo término, de ellos pasa a Jesús para terminar en el

personaje que vierte el agua en las manos de Pilatos, enlazando éste nuevamente con Pilatos. Por otra parte al igual que en otras escenas de este Retablo hay una composición en óvalo inclinado formado por las figuras del primer término; partiendo del soldado que apenas vemos a la derecha de Jesús, pasando por Jesús, se continua por los soldados del segundo término, cerrándose el óvalo a un nivel más bajo en las manos de Pilatos; quedando dentro de este óvalo la figura del joven que vierte el agua.

En lo que se refiere a las actitudes y miradas de los personajes, se puede hablar de una composición perfectamente cerrada, en la que se da una concentración de todos los personajes en torno a Pilatos; en especial de uno de los soldados del segundo término y del ayudante con la jofaina; otros dos personajes del segundo término están con la mirada perdida, mientras que uno de los soldados mira a Jesús con la cabeza inclinada y la mirada baja.

En la escena hay un interés especial por las manos, concentrándose la atención en las de Pilatos y las del ayudante vertiendo el agua, frente a las de Jesús, atadas por una cuerda que sujeta el soldado de la derecha.

## JESUS ANTE PILATOS



### JESUS ANTE PILATOS

#### ICONOGRAFIA.-

Seo representa el momento en que Cristo despues de haber sido juzgado por las autoridades religiosas judias, es conducido ante el tribunal civil de los Romanos, presidido por el procurador ( epitropos ) de Judea Poncio Pilatos (1). Pero Pilatos, no quiere tomar parte en esta disputa de los judios y envia a Jesus que era galileo al tetrarca de Galilea, Herodes Antipas, con - vencido de su inocencia (2). Herodes le encuentra inocente y Jesús es devuelto de nuevo ante Pilatos (3).

Despues de la respuesta de Jesús a Pilatos, declarandose " rey de los judios ", Pilatos propone que se sustituya a Jesus por un malhechor, pero los judios rechazan el cambio, el procurador ordena la Flagelación de Jesus pero el pueblo sigue reclamando su muerte, por lo cual Pilatos decide que la sentencia debe cumplirse.

La conducción de Cristo al Pretorio, se narra en los Evangelios (4). El tribunal se situa como dice San Juan en un lugar llamado en griego ( lithostratos ) lugar enlosado . El escenario en este caso es un recinto cerrado, un interior arquitectónico del que se perciben las paredes del fondo, el suelo enlosado en primer término y el estrado con una hornacina, sede de Pilatos, que está representado con las vestiduras propias de adminis-

trar justicia.

En este interior, se distribuyen una serie de personajes y soldados, concentrándose la atención en el primer término, en el que a la izquierda se representa a Pilatos, en el centro un joven de melena rubia, su ayudante que vierte agua con una jofaina en las manos de Pilatos y en el ángulo derecho Jesus, sujeto por una cuerda por un soldado, del que solo vemos parte de la armadura. El artista en la representación de Cristo sigue el relato evangélico, pero comete un error iconográfico y representa a Jesus con nimbo, con las manos atadas, la cabeza baja, pero sin corona de espinas, representando otro de los momentos en que Jesús comparece ante Pilatos; ya que cuando Pilatos se lava las manos, Jesús ya había sido flagelado, detalle que tampoco se refleja en esta escena, y había sido coronado de espinas. Pero quizá el artista no cometiera tal error y esto se deba simplemente a algunos de los retoques sufridos en el siglo XVI.

Dentro del Proceso de Jesús se ha elegido, el momento en que Pilatos se lava las manos. El Lavatorio de las manos, no era un gesto romano, sino un rito hebreo; después de una condena, los judíos inculpaados, tenían por costumbre lavarse las manos para afirmar su inocencia (5); por lo tanto es dudoso que Pilatos hiciera este gesto simbólico, sin embargo la adscripción de este gesto a Pilatos se ha hecho popular. La conducta de Pilatos en esta circunstancia es esbozada brevemente por los Evangelistas (6). San Mateo dice : " Viendo Pilato que nada aprove-

chaba antes bien se promovía alboroto, tomando agua, se lavó las manos en presencia de la muchedumbre, diciendo: Soy inocente de la sangre de este justo; vosotros veais. Y todo el pueblo contestó diciendo : caiga su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos ". (7). .

El tema del Lavatorio , es una de las escenas claves del ciclo de la Pasión, en ella se decide la muerte de Jesús. Se representan los últimos momentos de Cristo ante Pilatos; el artista concentra la atención en el instante en que Pilatos se lava las manos, declarándose ajeno a la sentencia que acaba de dictar, mientras que la figura de Jesús queda relegada al ángulo derecho de la composición.



JESUS ANTE PILATOS

## NOTAS.-

- (1).- El procurador residia en Casarea, capital administrativa de la provincia, pero tenia por costumbre ir a Jerusalem en las tres grandes fiestas de peregrinación en previsión de las posibles revueltas.
- (2).- Pilatos convencido de la inocencia de Jesús ( MATEO, 27, 18; MARCOS, 15, 10 ) rehusa juzgar a Cristo durante mucho tiempo ( MATEO, 28, 23-24 y LUCAS, 23, 4 ). Pilatos muestra un gran interés por Cristo a causa de su silencio. ( MATEO 27, 14 y MARCOS, 15, 4-5 ).
- (3).- El papel de Pilatos en la Pasión del Salvador, se resume en las palabras de Tácito ( Ann. XV, 44 ):  
" Christus Tiberio imperante, per procuratorem Pontium Pilatum supplicio adfectus fúerat ... ".
- (4).- MATEO, 27, 11-14 , MARCOS, 15, 2 y LUCAS 23, 3.
- (5).- DEUTERONOMIO, 21, 6-8.
- (6).- MATEO, 27, 11-25 y MARCOS, 15, 1-15.
- (7).- MATEO, 27, 11-25.

CAMINO DEL CALVARIO

DESCRIPCION.- ( T. 0,70 x 0,43 m.).

Quinta escena. Banco del Retablo.

La escena la mismo que la del Prendimiento está totalmente ocupada por las figuras sin que se haga referencia a un escenario real de ningún tipo.

Se representa el momento en que Cristo camino del Calvario se detiene para hablar con su madre. Delante en primer plano y de espaldas al espectador, se representa a un soldado, con espada y escudo del mismo tipo que hemos visto en otras escenas del banco. Hay una evidente desproporción en las figuras. El soldado es de menor tamaño que la Virgen y Cristo y los otros personajes del segundo término, quizá esto se deba simplemente a impericia del artista para que el primer término no impidiera la vista de las otras figuras. Podríamos pensar también en que se haya hecho de una manera intencionada para resaltar la importancia de los personajes del segundo término ( La Virgen y Cristo ).

A la izquierda vemos a la Virgen con un manto negro cubriéndola la cabeza. En el hombro derecho de la Virgen sobre el manto destaca la estrella dorada de influencia italiana. La Virgen lleva un amplio nimbo con motivos de punteado, tiene las manos juntas e inclina la cabeza con un gesto de dolor.

Detrás entre la Virgen y Cristo aparece la ca-

beza con nimbo que pueda pertenecer a San Juan. A continuación está Cristo con melena y barba partida, coronado de espinas, que caminando con la Cruz a cuestas dirige su mirada hacia atrás. Por último de destacan al fondo las cabezas de algunos soldados y también las de algunos personajes nimbados que corresponden quizá a las Ma-rias que acompañaron a Cristo en el camino hacia su martirio.

CAMINO DEL CALVARIO

## PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla en un escenario sin arquitectura y en donde prácticamente todo el espacio está ocupado por las figuras.

Se pueden establecer distintos planos de profundidad respecto a la posición de las figuras. En un primer plano, el soldado puesto de espaldas al espectador (A), en segundo plano la Virgen (B) y Cristo (B'), en un tercer plano tres cabezas que asoman detrás de Cristo y de la Virgen, una a la izquierda, otra en el centro y la última de un soldado a la derecha (C-C'-C''). Aun quedan distintos planos de los diferentes personajes que se escalonan hacia el fondo y de los que sólo vemos sus cabezas.

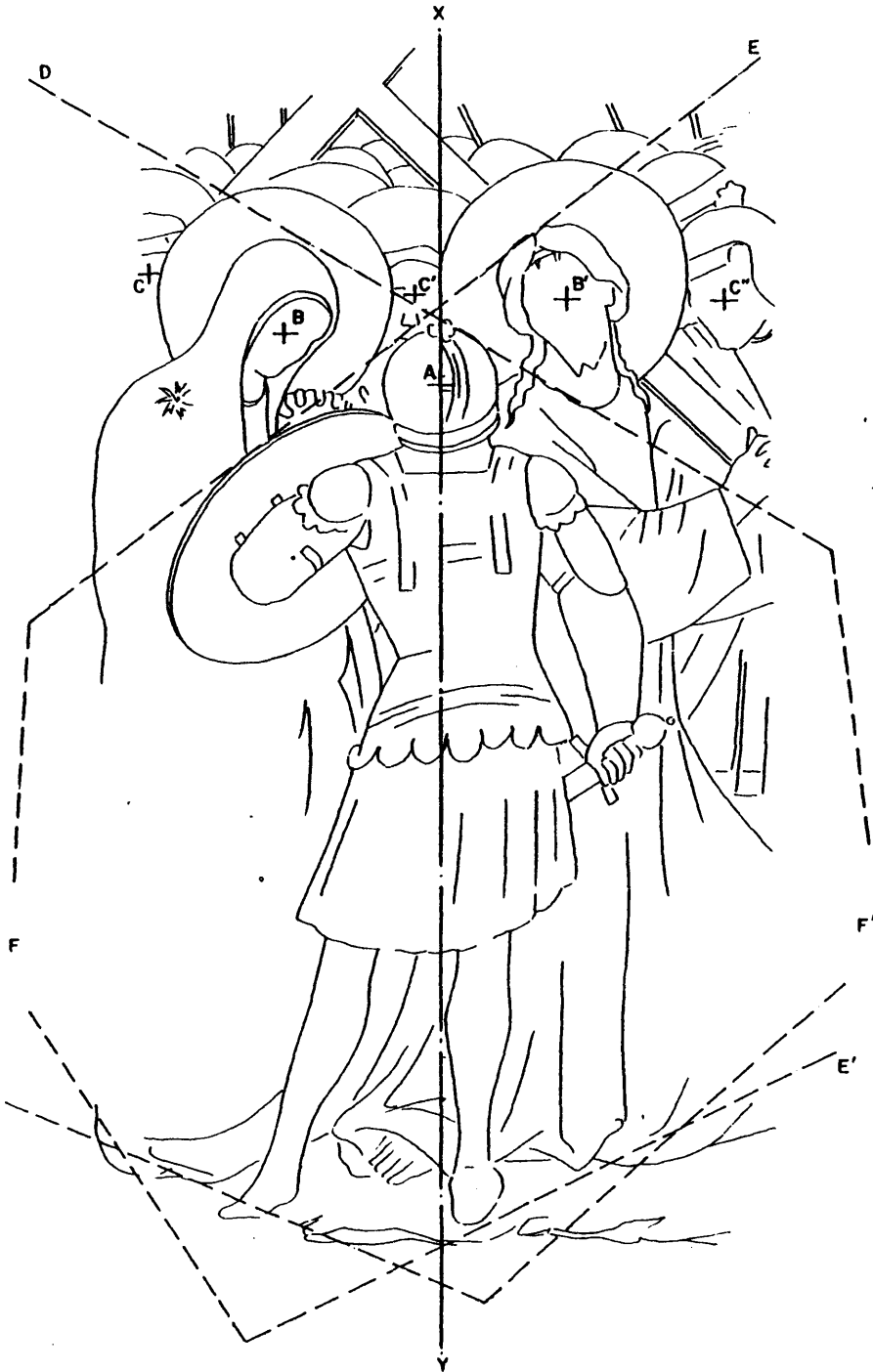
Por otra parte hay una serie de elementos que sirven como referencia espacial, como puede ser la posición en que el soldado que está de espaldas lleva tanto la espada como el escudo, puestos en diagonal. Lo mismo sucede con la cruz, que lleva Cristo y que establece también una diagonal de derecha a izquierda, contrapuesta a la formada por el escudo. De igual manera hay una serie de elementos y de actitudes que sirven para crear espacio.

En toda la escena hay una evidente preocupación por la figura al mismo tiempo que una desproporción. El

soldado que está en primer término, es de menor tamaño que la Virgen, Cristo y las otras figuras del segundo término. En este caso podemos hablar de un tipo de perspectiva jerárquica e inversa.

La posición de las figuras nos dan líneas de perspectiva. Tomando como referencia a Cristo y el soldado y la Virgen y el soldado, tenemos unas líneas de fuga (D-D') y (E-E'), que confluyen en dos puntos de fuga opuestos (F-F') fuera del cuadro y en la zona inferior, dando una línea de horizonte muy baja, con perspectiva inversa y gran desarrollo de figuras.

## CAMINO DEL CALVARIO



CAMINO DEL CALVARIO

## COMPOSICION.-

La escena sin ninguna referencia ambiental tiene un eje de simetría (X-Y) que divide la composición en dos partes simétricas y coincide con la figura del soldado puesto de espaldas, que ocupa la parte central.

El cuadro está compuesto en el plano a base de verticales formadas por las figuras, verticales cortadas por algunas diagonales como son las formadas por la espada, el escudo y la Cruz de Cristo.

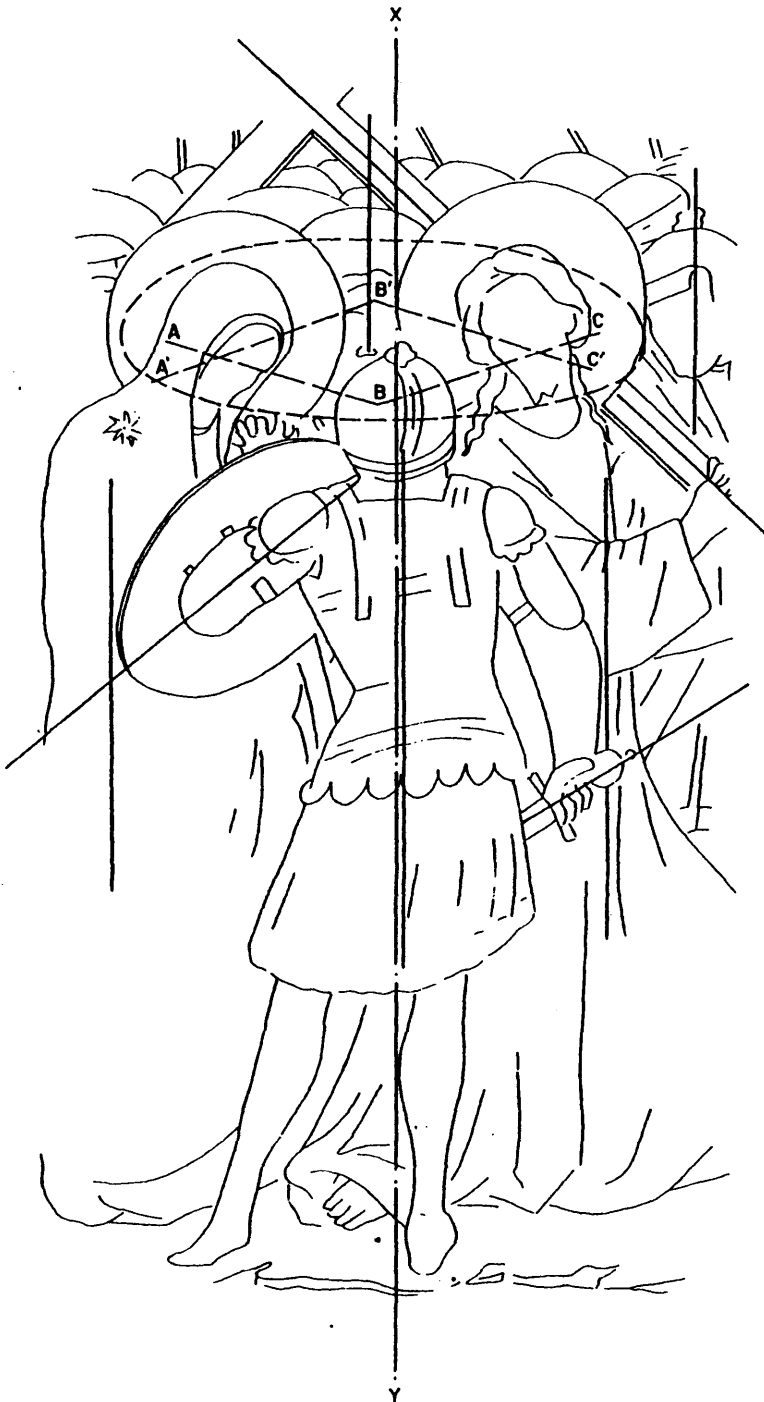
En el espacio las figuras forman una composición cerrada en elipse. Sin embargo tanto por la parte de la derecha como por la izquierda, la escena está cortada con lo que la composición se abre a ambos lados.

Tomando al soldado como referencia tenemos una "V" (A-B-C) con los personajes del fondo, contrapuesta a otra "V" (A'-B'-C') hacia el espectador desde el personaje que está entre Cristo y la Virgen, geometrizándose así la elipse vista anteriormente y dando un esquema en rombo.

Las figuras con sus actitudes van enlazándose unas con otras formando un óvalo perfecto, los soldados de los extremos dirigen sus miradas hacia el centro. Por lo tanto podemos hablar de una composición cerrada y centrada en cuanto a actitudes y miradas.

483

CAMINO DEL CALVARIO





CAMINO DEL CALVARIO

## ICONOGRAFIA.-

En la escena se suprime todo encuadramiento espacial o arquitectónico, dando toda la importancia a las figuras agrupadas sin apenas haber espacio entre ellas; destaca en primer término el soldado de espaldas, que cierra la composición, y detrás, Cristo con la Cruz, la Virgen y San Juan y las Santas Mujeres, dirigiéndose todos ellos hacia el Calvario, las figuras del primer término llevan amplios nimbos que tapan a las figuras del fondo, y anulan toda sensación espacial.

El Camino del Calvario es el primero de los tres pasajes de la Muerte de Jesús (1). Son escasos los datos de los Evangelios en torno a este tema, en ellos se dan dos versiones de esta escena. Los Sinópticos (2), hablan de como fué requerido un cierto Simón de Cyrene por los soldados romanos, para ayudar a Jesús hasta el Gólgota: " Y cuando le hubieron mofado, le despojaron de la clámide y le vistieron sus propios vestidos, y le llevaron de allí a crucificar. Y cuando salían encontraron a un hombre de Cirene, por nombre Simón; a este le requirieron para que llevase a cuestas su cruz " (3). Sin embargo, para San Juan, es Cristo, El mismo, el que lleva la Cruz: " Entonces, pues, se le entregó para que fuera crucificado. Se apoderaron pues de Jesús, y, llevando a cuestas su cruz, salió hacia el lugar llamado el Cráneo ... "(4).

Los exégetas, concilian la versión de Juan con la de los Sinópticos; así, Jesús habría empezado a llevar su Cruz y más tarde cuando estaba agotado, los soldados pidieron ayuda a un hombre que pasaba.

El Evangelio de San Lucas, indica como las Santas Mujeres seguían a Cristo en su Camino hacia el Calvario: "Seguíanle gran muchedumbre del pueblo y de mujeres, las cuales le plañían y lamentaban" (5). Sin embargo, son los Evangelios Apócrifos los que añaden más datos al hecho; narran como la Virgen, acompañada por San Juan, al paso del cortejo, al contemplar la caída de su Hijo con la Cruz, se desmaya y es sostenida por San Juan. Este tema se difunde en la Edad Media, estableciéndose un paralelo entre la Pasión de Cristo y la de su Madre, surge de esta manera el tema de la Compasión Maríae. En este caso la Virgen no se desmaya, sino que permanece de pie, a la izquierda de Cristo en primer término, la cabeza cubierta por el manto, destacando en su hombro derecho la estrella dorada, característica de todas las Virgenes trecentistas, con las manos juntas y expresión visible de dolor en su rostro.

El tema representado en esta escena, es el momento en que Jesús se vuelve para mirar a su madre. Cristo a la derecha de la composición, cubierto con el manto y con corona de espinas sigue la iconografía tradicional, de origen bizantino, con la melena sobre sus hombros y la barba partida; su cabeza destaca sobre amplio nimbo dorado con decoración de punteado. Cristo lleva sobre

su espalada la Cruz, que no podemos apreciar bien por estar oculta por las figuras, pero se distingue como es el tipo tradicional de Cruz Inmissa en la que se crucificó a Jesús según los textos de los Padres de la Iglesia (6) y según las palabras de los Evangelistas San Lucas y San Juan (7), se narran como se puso la inscripción sobre su cabeza, con lo que se justifica el tipo de Cruz.

Por último completan la escena, el soldado de espaldas que cierra la composición con casco sobre su cabeza y escudo y espada en sus manos; la cabeza de San Juan, con nimbo, opuesta a la del soldado, asoma entre la Virgen y Cristo, se le representa como es tradicional como un hombre joven con cabello rubio; en segundo término destacan una serie de figuras de las que solo apreciamos sus cabezas.

El Camino del Calvario es la quinta escena del Banco del Retablo; con ella se completa el ciclo de la Pasión de Cristo, al que se ha dedicado una especial atención en el Retablo, representándose un mayor número de episodios.

CAMINO DEL CALVARIO

## NOTAS.-

- (1).- El suplicio de la Cruz era desconocida entre los antiguas hebreos. Se usa en Roma a partir de la República, en donde se aplicaba especialmente a los esclavos; estos debían llevar ellos mismos su cruz hasta el lugar del suplicio.
- (2).- MATEO 27, 31-33; MARCOS 15, 21 ; LUCAS, 23, 26.
- (3).- MATEO, 27, 31-33.
- (4).- JUAN, 19, 16-17.
- (5).- LUCAS, 23, 27-28.
- (6).- CABROL, F y LECLERQ, H.: Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie. T. II, col. 1130; San Ireneo, Adv. haer. II, 24, 4. T.VII, col 794-795, dice que la Cruz de Cristo tenía cuatro extremidades, dos en sentido longitudinal y dos en transversal. San Agustín se expresa en el mismo sentido ( Enarr in Ps. C III, serm, I, 14, T. XXXVII, col, 1348 ), describiendo el tipo de cruz inmisra.
- (7).- LUCAS, 23, 38 y JUAN, 19, 19.

### CARACTERES ESTILISTICOS

El estilo general del Retablo responde a las características de la Pintura Florentina de finales del Trecentto con algun elemento de influencia hispana, como apuntan algunos autores quienes llegan a ver en el Retablo incluso, como dice Post : " los primeros signos del estilo italiano <sup>del</sup> Quattrocento " (1). Angulo Iñiguez en el mismo sentido afirma : " Nos encontramos en un estadio avanzado de los últimos momentos del Trecenttismo, en el eslabon que enlaza directamente con Masolino " (2). Al carecer de datos documentales sobre la obra, analizaremos a continuación los elementos más característicos de su estilo.

a) EL AMBIENTE: paisaje, arquitectura.

Al igual que en las otras obras de caracter florentino en el Retablo seguimos viendo una preocupación fundamental por la figura humana. Como en la Capilla de San Blas no se encuentran los fondos dorados tan característicos de la Pintura Gótica, estos han sido sustituidos por encuadramientos arquitectónicos y de paisaje.

El tipo de paisaje representado en el Retablo es italiano con una preocupación naturalista en la representación de plantas y rocas giottescas de tradición bizantina, visibles sobre todo en la Huida a Egipto o en la Oración en el Huerto en donde el paisaje se utiliza tambien como elemento espacial en la escena.

Las arquitecturas son también de tipo giottesco, construidas a base de cortes transversales y con una preocupación espacial como vemos en la Adoración de los Magos, en la Presentación cuyo templete reproduce exactamente modelos conocidos de la Pintura Italiana, dando a la vez una visión interior y exterior del edificio. Arquitecturas de este tipo se ven también en la escena de la Negación de San Pedro y en el Lavatorio de Piletos.

b) EL ESPACIO: la perspectiva.

Ya hemos visto la gran preocupación espacial del Retablo volcada sobre todo en las arquitecturas y el paisaje. El tipo de perspectiva que se ha utilizado, aún siguiendo las mismas características giottescas de otras obras, es en caja espacial centrada como ocurre en la Negación de San Pedro. En este sentido hay una evolución en la perspectiva respecto a la de la Capilla de San Blas o a la del Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas, aunque se siguen utilizando distintos puntos de fuga para una misma perspectiva como en la Circuncisión o en Jesús entre los Doctores. Sin embargo no hay la misma preocupación en la construcción del suelo como en el Retablo de Don Sancho de Rojas o en la Capilla de San Blas, solo se ha representado un suelo con detalle en la escena del Lavatorio.

El paisaje giottesco, escalonado, crea también espacio, así como la posición de las figuras en escorzo y otras veces escalonadas en altura, si bien a veces lo que hace el artista, por impericia quizá, sobre todo en

las escenas de la pedella.

c) LA LUZ:

En este Retablo tampoco hay un estudio realista de la luz, ni las figuras ni las arquitecturas proyectan sombras reales. Sin embargo podemos hablar de un foco de luz natural, que va de fuera hacia adentro y de izquierda a derecha, que ilumina por igual todas las escenas creando zonas de claroscuro tanto en las caras como en las vestiduras de las figuras, ayudando a dar así un sentido espacial a las composiciones. En determinados casos la luz se estudia de manera más realista, como vemos por ejemplo en la Negación de San Pedro en cuyo brazo derecho se proyecta la sombra del escudo del soldado que recibe la luz de izquierda a derecha.

Se mantiene también en el Retablo el empleo del dorado con carácter simbólico en los nimbos de las figuras (3). Por último podemos hablar de un intento de luz nocturna en algunas escenas como en la Oración en el Huerto, de una luz irreal producida por el fuego de la Negación de San Pedro y también de una luz divina, artificial, que al contrario del foco que ilumina las escenas de una manera general, se proyecta de arriba a abajo con un carácter simbólico como vemos en la Oración en el Huerto, Huida a Egipto y Bautismo de Cristo.

d) EL COLOR Y EL DIBUJO:

El estudio del color y del dibujo en el Retablo plantea problemas, ya que lo que vemos en la actualidad ha sufrido una serie de repintes. Estos sin embargo per-

miten ver que la técnica empleada es el temple y el colorido utilizado responde perfectamente al de una obra trecentista.

Hay un predominio de colores fundamentales, sobre todo el rojo y el azul, que se repiten como una constante en todas las tablas. Pero estos dos colores empleados con unos mismos valores de tinte, claridad y saturación (4), no están distribuidos al azar sino de una manera armónica, uno al lado del otro, en otras ocasiones uno a la derecha y otro a la izquierda de la composición. Cuando se repiten varias veces en una tabla lo hacen alternativamente, como vemos en el Prendimiento y en la Negación de San Pedro.

Por otra parte hay que tener en cuenta el color como elemento expresivo en función de la iconografía de cada escena y de sus personajes, así como el carácter expresivo específico de cada color y su importancia en la búsqueda espacial. Así el rojo y el azul, uno acercándose y otro llevando la vista hacia el fondo, sin embargo dan un carácter de serenidad y equilibrio ya que están empleados puros.

En lo que se refiere al dibujo, el pintor no solo cuida el color sino que como artista del trecento tiene también una preocupación por la forma. Tanto las arquitecturas como las figuras están dibujadas con cuidado, delimitadas por un trazo gris que contornea su silueta. Los rasgos de los rostros están tratados también con cuidado, los ojos se destacan con un trazo gris oscuro y sus



cejas con un trazo firme también. De igual modo hay preocupación en la manera de tratar los cabellos y las barbas, que lo mismo que en el Retablo del Arzobispo Don S. Sancho de Rojas y en la Capilla de San Blas, están dibujados con trazos pequeños y finos. La preocupación dibujista está también en la manera de hacer las manos, los motivos decorativos en dorado de las vestiduras y los nimbos de las figuras.

El maestro de este Retablo es pues un artista preocupado por el dibujo así como por el color que llega a utilizar a veces como elemento expresivo y también para conseguir una sensación espacial.

e) COMPOSICION:

Siguiendo el esquema de casi todas las obras trecentistas la composición en el plano se hace con un predominio de verticales alternando con alguna curva y oblicua. En el espacio las figuras se pueden inscribir en figuras geométricas, lo mismo que en la Capilla de San Blas y el Retablo de D. Sancho de Rojas, dándose preferentemente los triángulos, pirámides y pirámides contrapuestas, a veces círculos y óvalos, encontrándose a veces composiciones en zig-zag.

En general son composiciones bastante equilibradas, simétricas respecto a un eje central. Las figuras se distribuyen en un solo registro, distinguiéndose en esto de las composiciones de la Capilla de San Blas o del Retablo de D. Sancho de Rojas, la única excepción está en la escena del Bautismo de Cristo distribuida en dos zonas superpuestas y la Oración en el Huerto organi-

zada en tres niveles. En general todas las composiciones del Retablo son centradas y cerradas, no sólo en la distribución de las figuras sino también en sus actitudes y miradas.

- f) CARACTERÍSTICAS DE LAS FIGURAS: Anatomía, rostros, ojos, nariz, boca, melena, barba, indumentaria, nimbos, movimiento y expresión.

Las figuras tienen gran preocupación por el volumen, son de carácter giottesco, macizas y rechonchas sobre todo las de la predella que han sufrido menos repintes. El estudio anatómico no es bueno, la anatomía de las figuras se oculta por el ropaje de pliegues gruesos, muy plásticos. Al igual que en las otras obras del mismo carácter, hay una mayor preocupación expresiva que anatómica, reflejada sobre todo en la manera de hacer los rostros y las manos.

El tipo de rostro empleado en el Retablo sigue los modelos de toda la Pintura del Trecento, que vemos en las obras toledanas del momento, de caras ovaladas y ojos rasgados. Los párpados se marcan mucho, las <sup>cejas</sup> son arqueadas hacia abajo y dibujadas con pequeños trazos paralelos que se aprecian muy bien en las figuras que no han sido repintadas ( San José y algunos personajes de la escena de Cristo entre los Doctores y en las tablas de la predella ). En algunas figuras se ven también en la frente arrugas paralelas a las cejas, características que hemos visto en otras obras y que es nota distintiva del estilo de un mismo maestro o taller, la nariz es grande y ligeramente aguileña. Las melenas y barbas están muy di-

bujadas con trazos finos.

La boca de las figuras es pequeña con labios gruesos, las comisuras de los labios se arquean hacia abajo, lo que proporciona un aire melancólico y triste a las figuras. Las manos son bastante estilizadas y expresivas.

Todos estos caracteres estilísticos que acabamos de enumerar se reflejan en las esdenas y figuras que no han sido repintadas y mantienen sus rasgos primitivos en las otras escenas se observan variantes que se apartan de estas características esenciales.

El tipo de indumentaria empleado es de amplios ropajes con gruesos pliegues, manteniendo la decoración en dorado solo en algunos casos, predominando las vestiduras lisas que solo presentan motivos dorados en sus bordes en forma de cenefas con decoración geométrica.

Los nimbos del Retablo son amplios con motivos de punteado en dorado, a excepción del de la Virgen en la Adoración de los Magos que es liso y decreciente por la parte de abajo, pero esta es una de las escenas que está más retocada. Son también distintos los nimbos de los ángeles que rodean a Dios Padre en el Bautismo que son rayados y de tipo giottesco, respondiendo mejor al modelo primitivo del Retablo.

En resumen las figuras de este Retablo se adaptan perfectamente a los caracteres estilísticos del pre-

cento y si resultan algo rígidas en sus movimientos, esto se compensa por la gran expresividad de sus rostros y manos.

g) MODELOS EMPLEADOS:

En las distintas escenas del Retablo, las figuras siguen una misma tipología, pero en el análisis más detenido de ellas se pueden distinguir los distintos modelos empleados así como la repetición de un modelo idéntico para la misma figura en los distintos temas.

La figura de Cristo mantiene los caracteres giottescos que vemos en otras obras toledanas como son la Capilla de San Blas o el Retablo de D. Sancho de Rojas. Estas características se dan en las tres escenas del banco del Retablo referentes a la Pasión de Cristo ( Prendimiento, Cristo ante Pilatos y Camino del Calvario ), en ellas se representa a Cristo con nimbo, melena y barba partida. Modelo distinto es el que se sigue en las escenas del Bautismo y la Oración en el Huerto en donde las figuras parecen deberse al retoque del siglo XVI.

En la representación de la Virgen lo mismo que en la de Cristo se han utilizado distintos modelos siempre dentro de una misma tipología y teniendo en cuenta la iconografía. La Virgen repite un mismo tipo de mujer joven con cabeza cubierta, con rostro ovalado y rasgos menudos en la Adoración de los Magos, Huida a Egipto, Jesús entre los Doctores y Circuncisión. En la escena del Camino del Calvario siguiendo la iconografía está representada como una mujer de más edad pero siguiendo los caracteres giottescos.

La figura del Niño aparece en tres escenas con unos caracteres muy similares ( Adoración de los Magos, Circuncisión y Huida a Egipto ) . En la Adoración de los Magos según la iconografía se representa no como un recién nacido, con pelo rubio y cara llena. En esta escena es en la única en que el Niño aparece representado sin nimbo debido quizá a la restauración.

En las dos veces en que aparece representado San Pedro en el Retablo ( Prendimiento y Negación de San Pedro), se sigue el mismo modelo.

El personaje que lleva el cuchillo en la Circuncisión es el mismo que aparece en segundo término, detrás de Pilatos en la escena del Lavatorio.

El San Juan Bautista del Bautismo, sigue el mismo modelo del personaje que señala el camino en la Huida a Egipto, a pesar de los retoques sufridos.

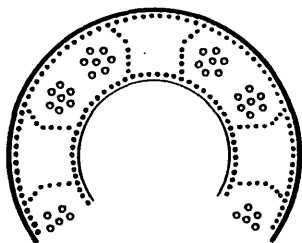
Los Apóstoles de la Oración en el Huerto son del mismo tipo , con ligeras variantes en sus barbas y cabellos.

Los dos angeles del Bautismo son exactamente iguales también. Por último los soldados repiten modelos muy semejantes, así el que aparece de espaldas en la Negación de San Pedro se repite a pesar de que la figura está cortada en la escena del Lavatorio de Pilatos.

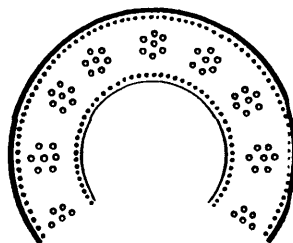
h) ICONOGRAFIA:

El Retablo está dedicado a la Vida de Cristo. Sin embargo la distribución de las tablas no se corresponde con la primitiva y por otra parte tampoco se conservan todas las escenas iniciales del Retablo. No obstante están excelentemente representados los ciclos de la Infancia de Cristo y de la Pasión. Se representan - los momentos más significativos de estos dos ciclos: de la Infancia de Cristo se ha elegido la Adoración de los Magos, la Huida a Egipto y Jesús entre los Doctores. Su vida pública está simbolizada con el tema del Bautismo, con el que realmente se inicia esta. Y por último, de la Pasión se han elegido los momentos y pasajes que preceden a la Crucifixión, representándose, la oración en el Huerto, como inicio de la Pasión, Jesús ante Pilatos, la negación de San Pedro, para terminar con el Camino del Calvario, en el que se hace hincapié en la figura de la Virgen, estableciéndose un paralelo, entre la Pasión de la Virgen y la de su Hijo. Estos ciclos constituyen, pues un programa en torno a la imagen de Cristo como Salvador.

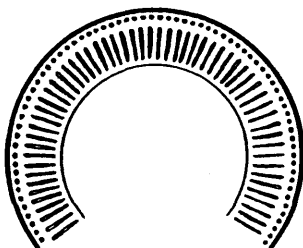
498  
NIMBOS



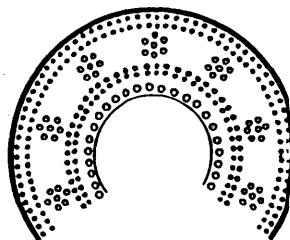
HUIDA A EGIPTO (NIÑO)  
BAUTISMO DE CRISTO (DIOS PADRE)  
JESUS ENTRE LOS DOCTORES (JESUS)  
JESUS ANTE PILATOS (CRISTO)



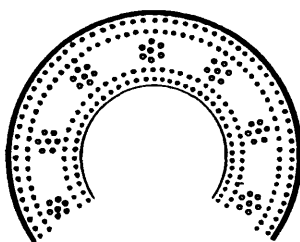
HUIDA A EGIPTO (CRISTO)  
JESUS ENTRE LOS DOCTORES (VIRGEN, S. JOSE)  
BAUTISMO DE CRISTO (FIGURAS)  
PRENDIMIENTO (SAN PEDRO)  
NEGACION DE SAN PEDRO (SAN PEDRO)



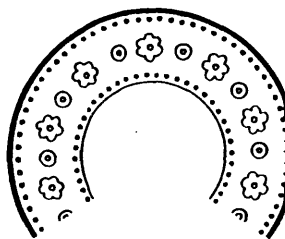
BAUTISMO DE CRISTO  
(ANGELES)



ORACION EN EL HUERTO  
(APOSTOL)

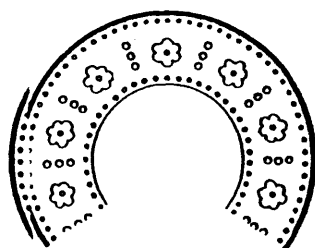


ORACION EN EL HUERTO  
(APOSTOL)

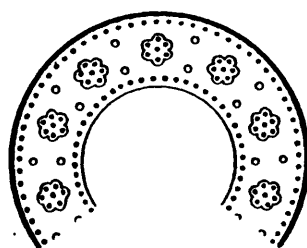


CAMINO DEL CALVARIO  
(VIRGEN)

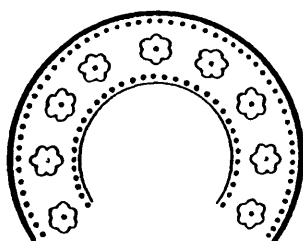
NIMBOS



CAMINO DEL CALVARIO  
(CRISTO)



CAMINO DEL CALVARIO  
(SAN JUAN)

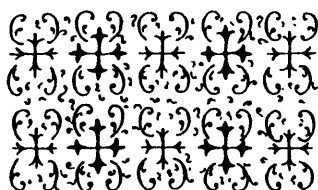


CAMINO DEL CALVARIO



500

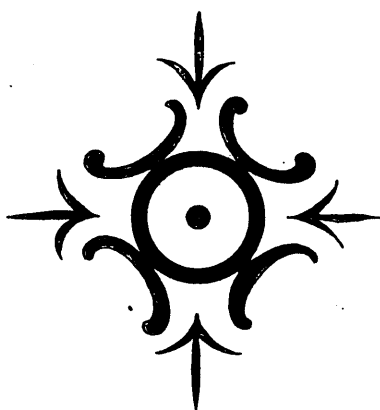
**MOTIVOS DECORATIVOS**  
(VESTIDURAS - SUELOS)



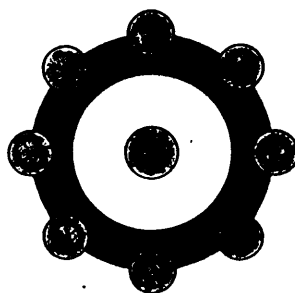
**JESUS ENTRE LOS DOCTORES**



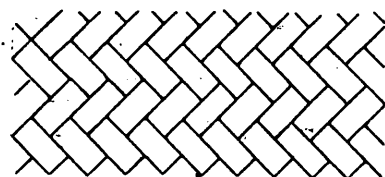
**BAUTISMO DE CRISTO**  
(ANGEL)



**NEGACION DE SAN PEDRO**  
(SOLDADO)



**NEGACION DE SAN PEDRO**  
(SOLDADO)



**JESUS ANTE PILATOS**  
(SUELO)

CARACTERES ESTILÍSTICOS

## NOTAS.-

- (1).- PGST, Ch, R.: A History of Spanish Painting. 1930. Vol, III, parte IV, págs, 229-230.
- (2).- ANGULO INIGUEZ, D.: La Pintura Trecentista en Toledo. A.E.A.A. 1951.
- (3).- STOJAKOVIC, A.: " Jesus-Christ source de la lumière dans la peinture byzantine ? Cahiers de Civiliza - tion Médiévale. Poitiers 1975. T. XVIII. págs, 270-273.
- (4).- ARNHEIM, R.: Arte y Percepción Visual. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1973. pág, 286. Habla de estas tres dimensiones del color y de como se introducen esquemas tridimensionales a partir de la Pirámide de color de Lambert, el cono de color de Wundt, el doble cono que desarrolló Ostwald y la esfera que popularizó Munsell.

### LA INFLUENCIA ITALIANA EN EL RETABLO

El estilo general del Retablo, a pesar de los retoques sufridos en el siglo XVI, responde a las características de la Pintura Trecentista.

Los distintos autores (1) han señalado grandes analogías con obras de tradición giottesca, sobre todo con la Capilla Bardi en Santa Croce de Florencia. Por otra parte Angulo Iñiguez ve similitud entre los tipos de Virgenes y Niños del Retablo y los de Masolino (2). C. Gamba (3), observa un maestro influido por Agnolo Gaddi pero más rudo. Tipos "absolutamente giottescos" ve Post (4) en la escena del Camino del Calvario, en la figura que sostiene el escudo y mira hacia atrás. De igual manera tienen carácter gittesco para él: los dos niños del primer término, que cierran la composición en la escena de la Circuncisión, que son semejantes a los que aparecen en la despedida de San Francisco en la Capilla Bardi.

Por último se ha señalado también (5), como la forma del Templete de la Circuncisión es la misma que aparece en la Circuncisión de 1410 de Cenni di Francesco en el Oratorio de la Compagnia della Croce di Giorno en la iglesia de San Francisco de Volterra. (6). Esta misma forma de templete la vemos también en la escena de la Presentación en el templo para la Circuncisión de Jacopo del Casentino, fechada hacia 1330, hoy en Kansas City (7). El mismo autor apunta como parece haber estudia-

do el sentido del volumen de obras muy antiguas como son los frescos de San Silvestre en Santa Croce de Florencia (8).

Hay pues en el Retablo de San Eugenio una estrecha relación con Italia, que se concreta sobre todo en las conexiones con Agnolo Gaddi: el servidor vertiendo agua de la escena de Cristo ante Pilatos repite el mismo modelo de los frescos del Coro de Santa Croce de Agnolo (9); el perfil del anciano sentado de la tabla de Jesus entre los Doctores parece copiado de los frescos de Santa Croce (10); el colocar alguna figura de espaldas al espectador, como vemos en la predella del Retablo, es algo que repite amenudo Gaddi en sus composiciones. Otros tipos reflejan el otro ciclo de Gaddi en la Capilla de los Castellanos en Santa Croce (11).

Otros modelos tambien de inspiración italiana son : el anciano de la izquierda en el grupo del Prendimiento que es muy semejante al grupo de ancianos que aparecen en la zona derecha de la composición en la Flagelación de la Iglesia Colegiata de S. Gimignano, obra de Barna de Siena (12). Este mismo modelo lo vemos en la escena de los Soldados de la Abbazia di Chiaravalle ( Milan ) del "Maestro dell 'Assunta " (13). Por último la escena de Jesus entre los Doctores presenta la misma ordenación que vemos en el mismo tema del Baptisterio de Padua pintado por Giusto de Menabuoi (14).

Pero no solo se puede establecer la relacion con Italia por estos modelos, hay en el Retablo unas carac -

terísticas comunes a las obras italianas, como son la preocupación por la figura, el sentido de volumen en esta y en general el sentido espacial de las composiciones y arquitecturas, así como el gusto por el color muy semejante y la utilización de una misma iconografía, como sucede por ejemplo en el caso de la escena del Bautismo que repite exactamente el mismo esquema iconográfico de las obras del mismo tema que vemos en Turino Vanni ( Museo de Pisa ) y en Niccolo di Pietro Gerini ( National Gallery de Londres ) (15).

A pesar de las dificultades que presenta el análisis estilístico del Retablo a causa de los repintes sufridos, podemos apreciar perfectamente rasgos en relación con la Pintura Italiana en algunas figuras, sobre todo en las cuatro tablas de la predella, en donde parece haber habido menos restauración. Los rasgos que vemos en las figuras son los que hemos venido estudiando en otras obras y que caracterizan a toda la pintura del Trecento: preocupación por el volumen, figuras macizas con un canon de seis o siete cabezas, con ojos rasgados, ligeramente almendrados, boca pequeña, labios gruesos y nariz grande ancha y recta. Se mantiene también el gusto por el dorado en las vestiduras y el empleo de los mismos tipos de nimbos.

Es pues, difícil establecer una relación directa con obras italianas, más fácil es ver unos tipos giottescos como sucede con el soldado de espaldas del Camino del Calvario, en los Niños de la Circuncisión, en las figuras de Cristo y Judas del Prendimiento o en los tres apóstoles replegados sobre sí mismos de la Oración en el Huerto repitiendo modelos ya vistos en Giotto y en otros artistas.

LA INFLUENCIA ITALIANA EN EL RETABLO

NOTAS.-

- (1).- SCHMARSOW, A.: Gherardo Starnina in Ispagna. Arte e Historia XXX, 1911 págs, 205-206. POST, CH, R.: A History of Spanish Painting. 1930. Vol, III, parte IV, pág, 229-230 y LAFUENTE FERRARI, E.: Breve Historia de la Pintura Española. Madrid, 1953. p.79.
- (2).- ANGULO INIGUEZ, D.: La Pintura Trecentista en Toledo. A.E.A.A. 1931.
- (3).- GAMBA, C.: Arte Toscana in Spagna. Marzocco 19 de Febrero 1925.
- (4).- POST, CH, R.: ob, cit, pág, 229.
- (5).- ANGULO INIGUEZ, D.: ob, cit.
- (6).- Reproducida en VAN MARLE, R.: Italian Schools of Painting. Vol, III. New York 1970. fig. 312. p. 562.
- (7).- RUSK SHAPLEY, F.: Italian Paintings XIII-XV Century. London 1966, fig, 56.
- (8).- VAN MARLE, R.: ob, cit, pág. 414 .
- (9).- FREMANTLE, R.: Florentine Gothic Painters. London 1975. pág, 272 fig. 554 .
- (10).- FREMANTLE, R.: ob, cit . págs, 272-273.
- (11).- FREMANTLE, R.: ob, cit, pág, 273. fig. 559.
- (12).- CARLI, E.: Pittura Pisana del Trecento, Vol, II.
- (13).- CARLI, E.: ob, cit . T. II .
- (14).- COLLETTI, L.: I Primitivi. T.II. fig, 113.
- (15).- CARLI, E.: ob, cit, p. 136. y FREMANTLE, R.: ob, cit. pag, 315. fig. 646.

MAESTROS DEL RETABLO

Descartada la atribución del Retablo a Juan de Borgoña y a Francisco de Amberes por razones estilísticas y de fecha, se reduce su intervención a una restauración. En el análisis de las tablas del Retablo vemos como tiene sin duda un carácter totalmente florentino, que se pone de manifiesto en algunos detalles arquitectónicos, compositivos y en las figuras que repiten modelos italianos (1). Sin embargo hay también algunos detalles y toda una tradición giottesca que lo ponen en relación con la Capilla de San Blás y con otras obras castellanas del momento. Esta relación permite suponer no la identidad de su autor con la Capilla de San Blas, sino una conexión de estilo y de taller en torno al círculo Toledano.

El Retablo, lo mismo que la Capilla de San Blás, presenta dificultades a la hora de hacer una atribución, ya que no hay ninguna documentación concreta sobre el tema. Según algunos autores (2), basándose en la coincidencia de los temas representados, las tablas del Retablo proceden de otro conjunto que se encontraba originariamente en la Capilla de San Salvador, llamada después de la Epifanía, y en relación con la cual aparece el único recibo que atestigua la presencia en Toledo de artistas italianos, firmado por Gerardo Jacopo y Nicolao de Antonio (3).

El estado de conservación del Retablo y los repa

pintes sufridos dejan ver algunos detalles que nos pueden servir para llegar a la identificación del autor, distinguiendo las distintas manos que han podido intervenir en la ejecución del Retablo.

#### MAESTRO " A " :

El estudio de las figuras y de los distintos elementos que integran las composiciones del Retablo nos lleva a identificar a uno de los maestros españoles del Retablo con una de las manos que intervienen en la Capilla de San Blas. Muy característico de este maestro es el rostro que vemos entre la Virgen y Cristo en la Escena del Camino del Calvario, que repite exactamente modelos que aparecen en el Entierro de Cristo del Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas que a su vez vemos en algunas escenas de la Capilla de San Blas. El San Juan Bautista del Bautismo de Cristo repite el modelo de uno de los Apóstoles de la Pentecostés del Retablo de D. Sancho de Rojas. Las figuras del último término del Prendimiento y el Judas de la misma escena son modelos muy semejantes a los que vemos en la Capilla de San Blas. Todo esto nos hace identificar al autor de este Retablo con el Maestro de Don Sancho de Rojas, que hemos llamado Rodríguez de Toledo y que se puede identificar sin duda alguna con uno de los maestros que intervienen en el Retablo, al que llamamos " Maestro A " atribuyéndole las siguientes escenas: El Bautismo, parte del prendimiento y el Camino del Calvario.

Hay que pensar también en la intervención de o -



tra mano en el Retablo:

MAESTRO " B " :

El otro maestro del Retablo de San Eugenio, debió formarse en Italia hacia 1380 en la obra de Agnolo Gaddi y de sus seguidores, acercándose a la manera de hacer de Antonio Veneziano, pero desarrollando un estilo propio con un trazo más suelto que Veneziano.

Este segundo Maestro " Maestro B ", que trabaja en esta obra es una mano italiana por los detalles característicos que aparecen en determinadas escenas. en este momento en Toledo hay dos artistas italianos de los que tenemos documentación. Ya hemos hablado antes del recibo de 1395 firmado por Starnina en colaboración con Nicolao de Antonio en relación con la Capilla del Salvador de la Catedral Toledana. El contrato dice lo siguiente:

" Yo Gerardo Jacopo, pintor de Florencia, procurador que so de Nicolao de Antonio, otrosi pintor de Florencia, otorgo e conosco que reçibi de vos Pero Ferrandez de Burges, receptor del arçobispo de Toledo, quarenta florines de oro, del cuño de Aragon, los quales dichos quarenta florines vos me distes e yo de vos reçibi por razon que yo e el dicho Nicolao de Antonio vos pintamos un panno de la pasion de Jhesuchristo que vos tenedes puesto en la vuestra capilla de Sant Salvador, que vos fezezistes dentro de la elesia cathedral de Santa María de aqui de Toledo, en el qual panno vos pusistes todas las colores e todo el oro e todo lo que fué menester para el dicho panno, salvo nuestras manos que lo pintamos yo e el

dicho Nicolao e por el dicho poder suso escripto que yo he del dicho Nicolao, me otorgo por pagado de los dichos quarenta florines para el e para mi e por mi e por el renunçio que no pueda desir que los non reçibi e si lo dixere que me non vala ni sea oydo sobre ello en juyzio ni fuera de juyzio yo hi otro por mi ni p8r el dicho Nicolao. E por que esto sea firme e non venga en dubda, escrivi aqui mi nombre, e por mayor firmeza rogue a Lope Garcia, notario e otrosi a Ruy Sanchez del Prado, mayordomo del dicho señnor aççobispo en el arçiprestadgo de Escalona que fueren ende testigos e escriviesen otrosi aqui sus nombres. Fecha en Toledo, veynte e dos dias de deziembre, anno del nascimiento de nuestro Salvador Jhesuchristo de mill e trezientos e noventa e cinco annos. Yo el dicho Lope Garcia, notario, fuy presenta a los sobre dicho e vi faser el dicho pago de los dichos quarenta florines e commo los entregó el dicho Pero Ferrandez al dicho Giraldo Jacobo e so ende testigo. Yo Gherardo Yachop Ruy Sanchez rubricado.- Lope Garcia, notario, rubricado " (4).

El Maestro " B " es sin duda alguna Gerardo Starnina al que se le puede atribuir: parte de la escena del Prendimiento, Negación de San Pedro y Cristo entre los Doctores y algunos detalles en otras escenas repintadas. Analizando cada una de las escenas atribuidas a este Maestro, sobre todo aquellas que han sufrido menos transformación en los retoques, vemos como hay una serie de figuras que repiten modelos de la Capilla de San Blas y que reflejan tambien la manera de hacer de Starnina en sus obras italianas, en cajando perfectamente en el estilo que hemos visto de seguidor de Agnolo Gaddi con influencias de Antonio Veneziano (5).

Figuras atribuibles a Starnina, las vemos sobre todo en la predella del Retablo: en la escena del Prendimiento, en la figura de San Pedro cortando la oreja a Malco; en el soldado de la Negación de San Pedro. Detalles muy característicos son las dos figuras de la derecha en la escena de Jesús entre los Doctores, la más anciana se relaciona con el San Antonio Abad de la Capilla de Santa Croce de Florencia y también la manera de hacer las barbas y las orejas es similar a la obra de Starnina en El Carmine de Florencia. Hay también una cierta relación con uno de los profetas de San Stefano en Empoli, obra que se ha atribuido al Maestro del Bambino Vispo, no siendo éste más que un colaborador de Starnina (6).

#### CRONOLOGIA:

Queda pues adscrito el Retablo de San Eugenio al taller Toledano que se forma y trabaja en torno a la Capilla de San Blas. Por sus características y estilo hay que pensar en este Retablo como la obra más antigua del núcleo Toledano, anterior a la Capilla de San Blas, fechándole en torno a 1390, teniendo en cuenta el recibo fechado en 1395, firmado por Starnina, que se conserva en el Archivo de la Catedral de Toledo (7).

MAESTROS DEL RETABLO

## NOTAS.-

- (1).- Algunos autores como Schmarsow y Post, han señalado las grandes analogías con la Capilla Bardi y con otras obras de tradición giottesca.
- (2).- GUDIOL RICART, J.: Pintura Gótica . Ars Hispaniae T. IV. Madrid 1955. págs, 204-205 y ANGULO INIGUEZ, D.: La Pintura Trecentista en Toledo . A.E.A.A.1931.
- (3).- Sin embargo en el documento se habla siempre de - " un panno " , término referido sin duda a pintura mural y no al Retablo. Por otra parte existen evidencias, que permiten pensar en otra procedencia del Retablo, como es el pago que se hace a Juan de Borgoña en 1516: " Pago a Juan de Borgoña pintor por renovar un pedazo del retablo viejo del altar mayor para la capilla de San Eugenio, 22.000 mrs " ( Apuntes de Obra y Fabrica. Tomo IV, de 1500 a 1540 ). Dato, cuya aportación agradezco a Don José M<sup>a</sup> de Azcárate, según el cual el Retablo de San Eugenio , podría proceder del Retablo Viejo del altar mayor.
- (4).- TORROJA MANENDEZ, C.: Pintores Florentinos en Toledo. " Historia y Vida " num, 79. año VII. pág, 94-97.
- (5).- Según Vasari, después de haberse formado con Veneziano, Starnina decoró la Capilla de los Castellanos, como principiante con Agnolo Gaddi y más tarde se trasladaría a España. Para BOSKOVITS, M.: Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento. Firenze 1975. pág, 157; Starnina, quizá encontró a Veneziano en su hipotética estancia en Toledo y aunque no fuera su discípulo, pudo muy bien recibir sus influencias.
- (6).- BOSKOVITS, M.: Ob, cit, pág, 157.
- (7).- TORROJA MENENDEZ, C.: Ob, cit, págs, 94-97.

INTERVENCION DE JUAN DE BORGONA Y FRANCISCO  
DE AMBERES EN EL RETABLO

En el análisis del Retablo, hemos visto como ha sido alterado su estado primitivo por una serie de repintes. La existencia de estos retoques ha dado lugar a atribuciones dudosas del Retablo en los distintos momentos en que se ha enjuiciado este.

Se ha venido atribuyendo erroneamente el Retablo por distintos autores (1) a Juan de Borgoña, pintor del siglo XVI; hipótesis que hay que rechazar, pues no resiste un estudio estilístico detenido de la obra. Según las notas de Pérez Sedano y de Zarco del Valle, está documentada la intervención de Francisco de Amberes, pintor popular en Toledo a principios del siglo XVI:

" Item se reciben en cuenta al dicho señor obrero que tiene pagados a Francisco de Amberes pintor, seis mill y setecientos y cincuenta y nueve mrs que le tienen dados, los tres mill y quinientos en dineros contados, e los tres mill y doscientos y cincuenta y nueve que pagó por el alonso de montoya de los panes de oro que tomó para el dicho retablo lo cual todo está firmado de sus nombres en el libro del señor obrero lo qual yo vi et se dieron ante mi por contentos " (2).

Ponz en su Viaje por España (3), presenta a Francisco de Amberes como autor de las tablas. Más recientemente Schmarsow (4), ha comprobado que su intervención se

reduce a una restauración. Quizá la participación de Amberes en el Retablo se deba simplemente al dorado del Retablo, como sostiene Mayer (5). Ya que Francisco de Amberes es un colaborador de Juan de Borgoña, se podría pensar, que este hubiera hecho los repintes y que la obra de Francisco de Amberes consistiera solo en la policromía del armazon del Retablo o de la escultura de San Eugenio, como podemos deducir del documento antes citado.

Pero si admitimos la atribución de Francisco de Amberes en colaboración con Juan de Borgoña en el Retablo, habría que fijar la fecha de ejecución de estas tablas en el siglo XVI; fecha, que despues del análisis de la obra, es imposible de sostener por razones estilísticas, teniendo que adelantarse en un siglo, dado el caracter trecentista de la obra. Por lo tanto queda en un simple retoque ( Juan de Borgoña ) y dorado ( Francisco de Amberes ) la intervención que se hizo en el Retablo en el siglo XVI. De igual manera se puede considerar como posible repinte, aunque con más dudas, la intervención de Francisco Comontes, otro pintor del siglo XVI, dpuñtada en alguna ocasión (6).

INTERVENCION DE JUAN DE BORGÑA Y FRANCISCO  
DE AMBERES EN EL RETABLO

NOTAS.-

- (1).- PALAZUELOS, Vizconde de.: Guía artístico-práctica de Toledo. Toledo 1890, pág. 175. y AMADOR DE LOS RIOS, J.: Toledo Pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos. Ed. facsimil. Barcelona 1976.
- (2).- LIBRO DE GASTOS del año 1499. fol.211. ZARCO DEL VALLE, M.: Datos Documentales para la Historia del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo. Madrid, 1916. pág. 29.
- (3).- PONZ, A.: Viaje de España. Madrid 1947.
- (4).- SCHMARSDW, A.: ¿Wer ist G. Starnina ?. Leipzig, 1912. y en Gherardo Starnina in Ispagna, Arte e Storia XXX, 1911.
- (5).- MAYER, A, L.: Historia de la Pintura Española. Madrid, 1942.
- (6).- CAMON AZNAR, J. : Pintura Medieval Española. Summa Artis. Madrid 1966. vol. XXII. pág.339.

515

CAPILLA DEL BAUTISMO



CAPILLA DEL BAUTISMO

## DESCRIPCION.-

La Capilla del Bautismo es la tercera Capilla del lado del Evangelio, **comenzando** por los pies. Obra del siglo XV, fechada en torno a 1432-42, en relación con la llegada del arte flamenco a España, concretamente a Castilla, con Manequín de Bruselas (1).

El ingreso a la Capilla es buena muestra del arte flamenco. La entrada se abre en arco conopial, muy apuntado, enmarcado por dos pináculos laterales. El arco se corona con seis florones, que rematan en pequeñas estatuas, de caracteres flamencos también.

El arco conopial cobija una hermosa reja plateresca, que cierra el paso a la Capilla. Esta reja fué labrada en 1524 por el célebre Domingo de Cespedes, policromada se divide en tres cuerpos separados por fijos dorados. En el centro de su segundo cuerpo, destaca un relieve con el tema del Bautismo de Cristo. El tercer cuerpo constituye el remate de la reja; adaptándose a la forma del arco conopial, se decora con guirnaldas, el escudo del arzobispo Fonseca y el escudo del canónigo obrero Lopez de Ayala, contemporáneos a la obra. (2)

La Capilla se sitúa en alto respecto al nivel general del templo. Se cubre con bóveda de crucería y

se ilumina mediante cuatro ventanas, que se abren en su muro frontal hacia el claustro; la central se cierra con una vidriera del siglo XVIII en la que se representa el Bautismo de Cristo.

En el muro del Evangelio, hay una talla de la Virgen con angeles, en cuya decoración trabajó Francisco de Amberes en 1507, como consta en los <sup>gótico</sup> archivos (3). En el lado opuesto se encuentra un Calvario también en escultura, con la Virgen y San Juan. En la parte inferior de este Calvario se situa la predella de un retablo con cuatro pequeñas tablas pintadas obra del siglo XIV, que estudiamos a continuación.

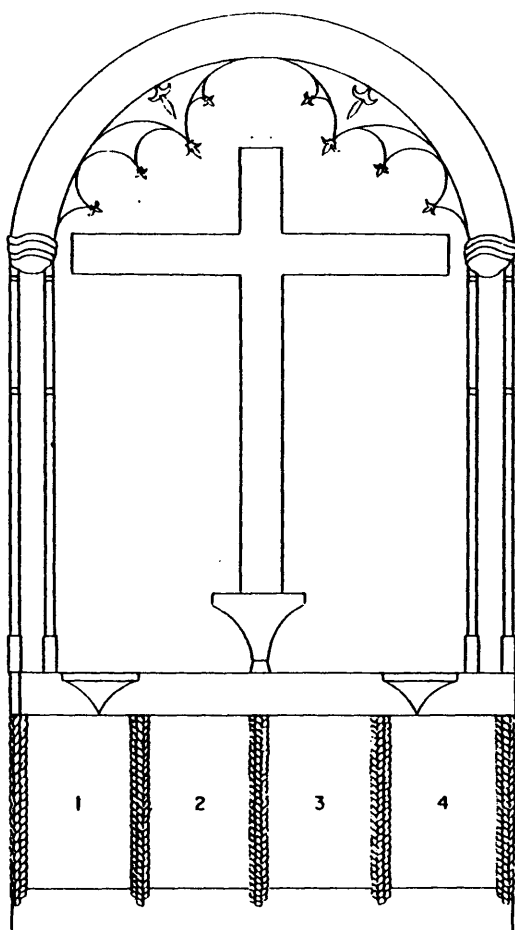
CAPILLA DEL BAUTISMO

DESCRIPCION.-

NOTAS.-

- (1).- AZCARATE RISTORI, José M<sup>a</sup> de.: El Maestro Hansquin de Bruselas. " Archivo Español de Arte 1948.
- (2).- OLAGUER-FELIU ALONSO, F.: Las rejas de la Catedral de Toledo. Toledo 1980. págs, 130-133.
- (3).- RIVERA RECIO, F.: La Catedral de Toledo. Toledo 1949. pág, 13.

## PREDELLA DE LA CAPILLA DEL BAUTISMO



- 1.- SAN PEDRO CAMINANDO SOBRE LAS AGUAS
- 2.- EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO
- 3.- TRANSFIGURACION
- 4.- CURACION DEL CIEGO

PREDILLA DE LA CAPILLA DEL BAUTISMO

DISTRIBUCION DE LAS TABLAS. ESTADO DE CONSERVACION Y  
REPINTES SUFRIDOS.-

En el muro de la Epístola de la Capilla del Bautismo, bajo un calvario gótico en madera, sobre un altar; como predella de un posible retablo, se sitúan las cuatro tablas con pinturas, que vamos a llamar del Retablo del Bautismo.

Las cuatro tablas son de pequeño tamaño. separadas por un ensamblaje en madera dorada, constituyen el banco de un pequeño retablo, cuya procedencia se ignora. En ellas se representan unas escenas al aire libre sobre fondo dorado con los siguientes temas: de izquierda a derecha, San Pedro caminando sobre las aguas, la segunda tabla representa la Expulsión de los Mercaderes del Templo, la escena siguiente se dedica a la Transfiguración para terminar con el tema de una de las Curaciones Milagrosas de Cristo.

La predella narra los distintos momentos de la Vida pública de Cristo, en los que es clara su intervención divina. Destaca el carácter giottesco de la obra, que permite fecharla en los últimos años del siglo XIV, en torno al taller que trabaja en la Catedral por estos mismos años. Sin embargo como sucede en el Retablo de San Eugenio, existen noticias de un logo hecho en el siglo XVI, concretamente en 1507 a Francisco de Amberes por

por un trabajo realizado en esta Capilla (1). Este dato ha dado lugar a confusiones y como en el caso del Retablo de San Eugenio, se refiere exclusivamente a un retoque o policromía del ensamblaje del Retablo.

Las tablas están en mal estado de conservación y han sufrido varios repintes. Todas ellas mantienen aunque bastante perdido el fondo dorado, con una cenefa en la zona superior con decoración de punteado, tan característico de la pintura gótica. Las tablas que conservan mejor su estado primitivo son las de La Expulsión de los Mercaderes del Templo y la Curación Milagrosa. Las dos están enmarcadas con un fondo arquitectónico, con un eje de simetría perfecto que da un tipo de composición centrada y cerrada. En ella se reparten los personajes, más cuidados, tanto en la expresión como en sus movimientos, que en las otras dos escenas distribuidas en dos zonas superpuestas.

DISTRIBUCION DE LAS TABLAS= ESTADO DE CONSERVACION Y  
REPINTES SUFRIDOS.

NOTAS.-

- (1).- ZARCO, M.: Datos documentales para la Historia del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo. Madrid 1916. Vol. II, T. I. pag. 80 y ( Perez Sedano, 32 ).

SAN PEDRO ANDANDO SOBRE LAS AGUAS

DESCRIPCION.- ( 0,53 x 0,31 m. )

La escena se desarrolla al aire libre, sobre el agua y con un horizonte muy alto, en la que los personajes se escalonan en profundidad y en altura. En el ángulo izquierdo, en primer término, sobre una roca un niño pescando, a la derecha y un poco más retrasado San Pedro caminando sobre las aguas, que da la mano a Jesús que le ayuda a llegar a la orilla. En segundo plano, se encuentra la barca, puesta en diagonal para crear profundidad, en la que están el resto de los apóstoles, dispuestos en dos grupos ; uno formado por los cinco apóstoles del primer término, atentos al milagro que está sucediendo en el momento, mientras que el otro grupo de apóstoles se mantienen al margen pendientes de sujetar las velas de la barca para evitar zozobrar. El plano más alejado del espectador lo forma el ángel envuelto en nubes de la zona superior izquierda.

Las figuras son de cánen rechoncho, todas van vestidas de manera semejante con túnica y manto de distintos colores. Todos los personajes de la composición llevan nimbo a excepción del personaje que pesca del primer término y el ángel de la zona superior. Los nimbos son dorados con decoración de punteado, bordeados por una línea roja. Cristo representado, siguiendo la tradición iconográfica lleva melena y nimbo crucífero, marcado por rayos también rojos.



confluyen en una línea de horizonte alta (H), en los puntos (G) y (J), contribuyendo a crear una visión de arriba a abajo .

En esta escena sigue habiendo fallos en la concepción espacial: la línea de horizonte está muy alta de manera que quedan las tres cuartas partes de la composición está ocupada por las figuras que están vistas con una perspectiva de arriba a abajo. La superficie del agua está mal conseguida y en vez de presentar un último plano se va hacia arriba, escalonándose en altura y no en profundidad, presentando la superficie de la barca también inclinada hacia abajo. Por último la figura de San Pedro está en perspectiva abatida, dando la sensación de estar tumbado sobre las aguas, coincidiendo su nimbo con la barca de los apóstoles.

SAN PEDRO ANDANDO SOBRE LAS AGUAS

PERSPECTIVA.-

La escena desarrollada al aire libre, no tiene ningún encuadramiento arquitectónico; la única referencia espacial es la de la barca.

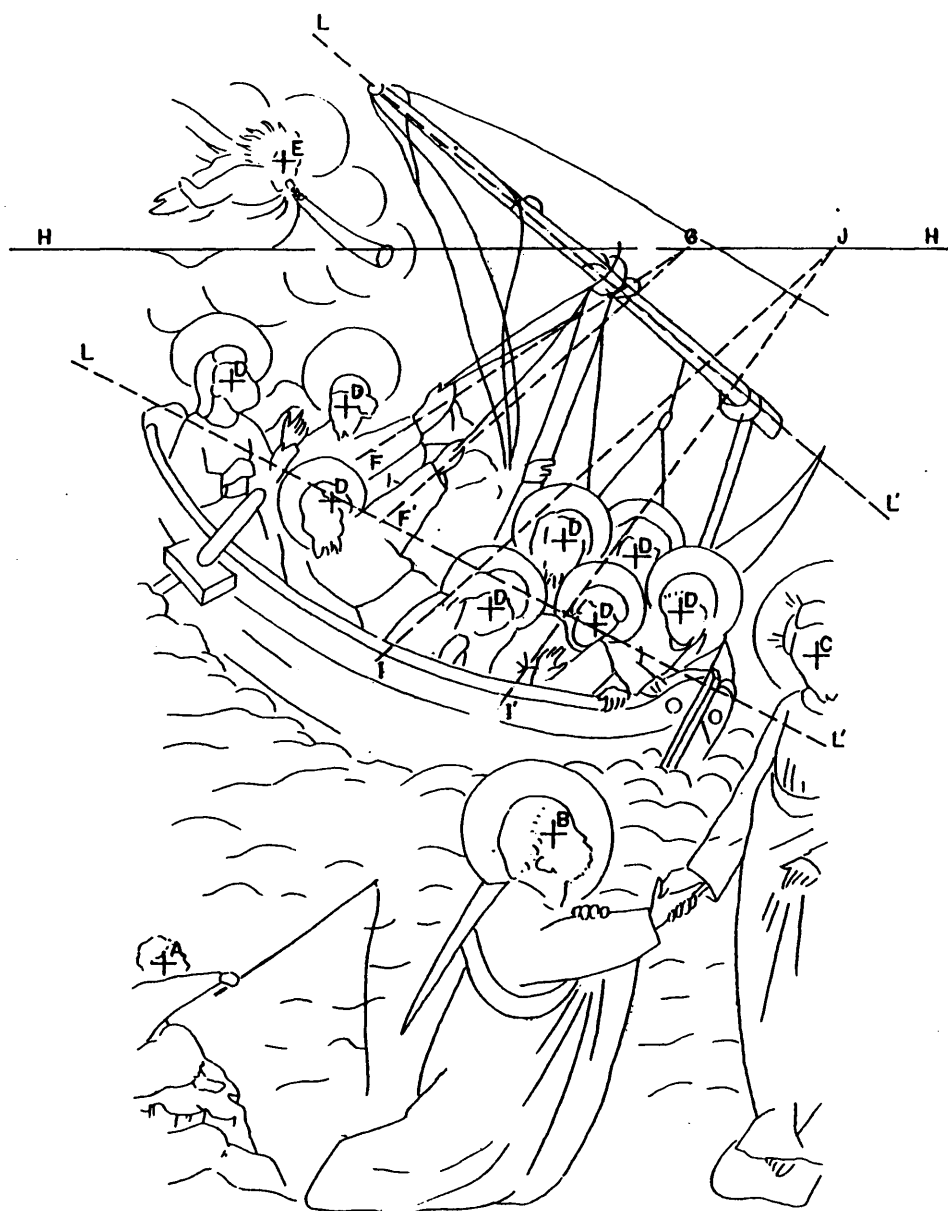
Las figuras escalonadas van dando distintos planos de profundidad: en primer plano, el niño que está pescando en el ángulo izquierdo de la composición (A); en segundo término la figura de San Pedro marchando sobre las aguas (B); en tercer plano la figura de Jesús (C), que coge a San Pedro de la mano; en un cuarto plano, escalonados, en profundidad y en altura, en planos sucesivos, se encuentran los apóstoles sobre la barca (D) y aún podemos distinguir un último plano, escalonado también en altura, formado por el ángel (E); que toca la trompeta en el ángulo superior izquierdo sobre la barca.

Pero el elemento que sirve mejor para dar una referencia espacial en la escena es la barca, que dispuesta en diagonal e inclinada por su parte delantera, crea una diagonal (L-L') en profundidad, convergente; en el mismo sentido de la formada por la vela y los palos (L-L') que la sujetan.

La posición de los apóstoles, da una serie de líneas de fuga (F-F') e (I-I') en sentido ascendente que

546

SAN PEDRO ANDANDO SOBRE LAS AGUAS



SAN PEDRO ANDANDO SOBRE LAS AGUAS

**COMPOSICION.-**

La escena, al aire libre, no presenta ningún eje de simetría en su composición; pero si podemos establecer dos zonas claramente diferenciadas: en la parte inferior y en primer plano las figuras de San Pedro, Jesus y el niño que pesca a la orilla del agua y en la parte superior un amplio segundo plano con las restantes figuras que integran la escena. En este segundo plano los apóstoles se distribuyen en dos zonas, una la más próxima al espectador formada por cinco apóstoles que estan atentos al milagro que se está produciendo en el momento y la zona más alejada formada por el otro grupo de apóstoles atentos a sujetar las velas de la barca con las cuerdas.

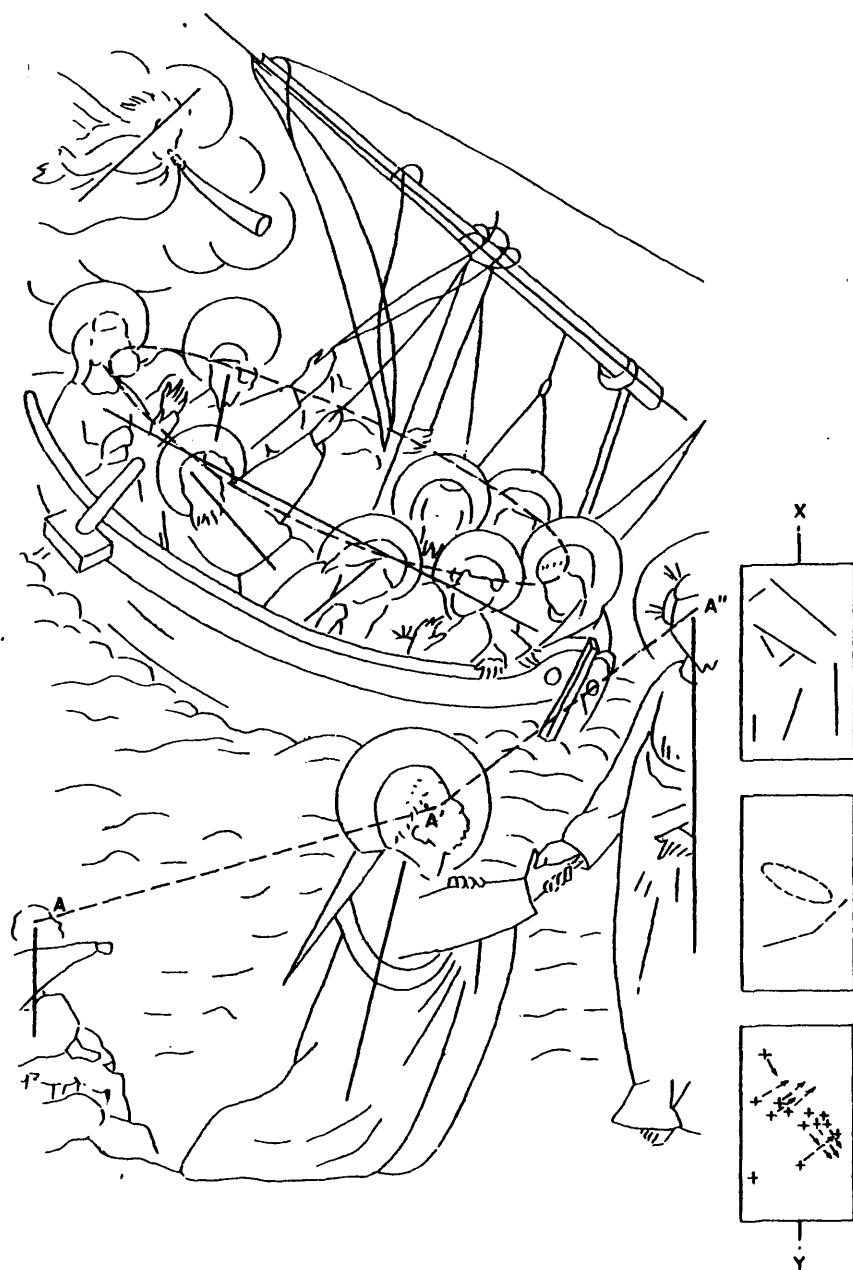
La escena se compone en el plano a base de verticales, con alguna oblicua como es la formada por San Pedro y diagonales formadas, por la barca, el angel que toca la trompeta del ángulo superior izquierdo y por las dos figuras de los apóstoles que tiran de los cabos de las velas.

En el espacio las figuras del primer plano, forman un zig-zag en profundidad y en altura marcado por dos diagonales que partiendo del pescador de la izquierda pasando por San Pedro acaba en Jesús (A - A'-A'')

Las figuras de la barca se incluyen en una elipse perfecta, inclinada en sentido contrario a la diagonal de las figuras del primer término.

En cuanto a la composición de las figuras en relación con sus actitudes y miradas, se pueden distinguir tres grupos: un primer grupo formado por San Pedro y Jesús que se miran el uno al otro, relacionándose no solo por la mirada sino enlazando sus manos; el segundo grupo lo constituyen los cinco apóstoles que contemplan a Jesús y a San Pedro, unos con las manos juntas, otros levantándolas en señal de asombro y todos con sus miradas nos llevan a Jesús y a San Pedro en primer término; queda un tercer grupo de los que están pendientes de sujetar la vela que tanto con sus actitudes de los brazos como con las miradas se dirigen a la vela inflada por el viento; hacia la vela se dirige también el ángel que toca la trompeta en la zona superior y queda como figura aislada el niño que pesca sobre unas rocas.

## SAN PEDRO ANDANDO SOBRE LAS AGUAS



SAN PEDRO CAMINANDO SOBRE LAS AGUAS

## ICONOGRAFIA.-

La escena se desarrolla al aire libre, sobre el Mar de Tiberiades. Se representan dos de los tres momentos en que se divide este episodio. en las representaciones artísticas de la Edad Media. En primer plano, San Pedro mar~~ch~~ando sobre las aguas y dirigiéndose hacia Cristo que le tiende su mano. En segundo término se representa la Tempestad; al fondo sobre la barca los apóstoles distribuidos en dos grupos, unos observan el milagro, mientras los demás intentan controlar las velas de la barca para evitar hundirse con la tormenta.

La fuente iconográfica de este tema la encontramos en los Evangelios de San Mateo, San Marcos y San Juan (1). Lucas no menciona los hechos, de igual modo que tampoco se habla de este pasaje en los Evangelios Apócrifos, o en la Leyenda Dorada que se limita a mencionar el pasaje. Solo San Mateo narra estos hechos con detalle, los otros dos Evangelistas, relatan solo la tormenta y el pasaje de Cristo caminando sobre las aguas, pero con menos detalles.

En primer plano el artista representa a San Pedro en el momento en que habiéndose levantado viento, temió y comenzó a hundirse, cuando caminaba sobre las

aguas. En este momento San Pedro dirigiéndose a Cristo dijo : " Señor salvamé ", entonces Jesús extendiendo la mano le cogió y le dijo " Hombre de poca fé ¿ - por que has dudado ? " (2). En segundo término un grupo de apóstoles dan muestra de su asombro ante lo que están presenciando, mientras que en el otro extremo de la barca los restantes apóstoles tratados con un sentido narrativo característico de la Pintura Gótica, se afanan en sujetar las velas. En último término, en el cielo, se materializa el viento en un angel que sopla por un cuerno entre las nubes.

En primer término hay otro elemento anecdótico característico, del sentido narrativo de la pintura gótica, en el niño que pesca sobre una roca a orillas del agua. Este tema aparece en la Iconografía del Trecento, lo vemos también en la Navicella de Giotto, en Orcagna y en otros artistas italianos, así como en pintores españoles del momento como sucede con Luis Borrassá. Sin embargo la iconografía de este personaje tiene un carácter simbólico desde el arte Paleocristiano (5).

En este pasaje se alegoriza como el fiel teniendo fé, se salva con la ayuda de Cristo. Se ha querido ver también una reminiscencia de un pasaje de Job (3) en el que se dice : " Dios marcha sobre un suelo firme sobre las crestas de las olas del mar " (4). En definitiva el tema encaja perfectamente con las otras tablas, pudiéndose resumir como una manifestación del poder divino de Cristo.



SAN PEDRO CAMINANDO SOBRE LAS AGUAS

NOTAS.-

- (1).- MATEO 14, 22-34 ; MARCOS 6, 47-52 y JUAN 6, 16-21.
- (2).- MATEO 14, 31-32.
- (3).- REAU, L.: "Iconographie de l'Art Chrétien". T.II.  
pag. 574.
- (4).- JOB 9, 8 .
- (5).- Por una parte se puede interpretar como el cristiano  
pescando a Cristo o como los apóstoles pescadores  
de hombres.

EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO

DESCRIPCION.- ( T. 0,53 x 0,31 m. )

La escena se desarrolla también al aire libre. El fondo como en las restantes escenas de la predella es neutro, dorado, en bastante mal estado de conservación y bordeado por una franja en la zona superior con decoración de punteado, semejante a la que aparece en los nimbos.

La arquitectura sirve de encuadramiento al tema. Se representa un edificio de carácter religioso, con acceso en arco de medio punto, rematado por frontón triangular, decoración de arquillos lombardos en la parte superior de sus muros, del mismo tipo que hemos visto en la Curación milagrosa. El edificio se cubre con una cúpula rematada al exterior por chapitel, sobre un tambor poligonal.

Las figuras se sitúan en el primer plano de la composición. Se reparten simétricamente en torno a un eje central, que divide también la arquitectura, quedando cuatro figuras a cada lado. A la derecha, se representan dos personajes de pie y dos agachados, llevando en sus manos unos pajarillos, que huyen del látigo de Cristo. En la zona izquierda está Cristo con nimbo crucífero, con unas gabillas en su mano derecha con las que se dispone a azotar a los mercaderes. A sus pies otro de los mercaderes agachado y detrás de Cristo dos

figuras de apóstoles con nimbo. Resulta en general una composición simétrica con un equilibrio de masas. Las figuras son de cánon rechoncho.

EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO

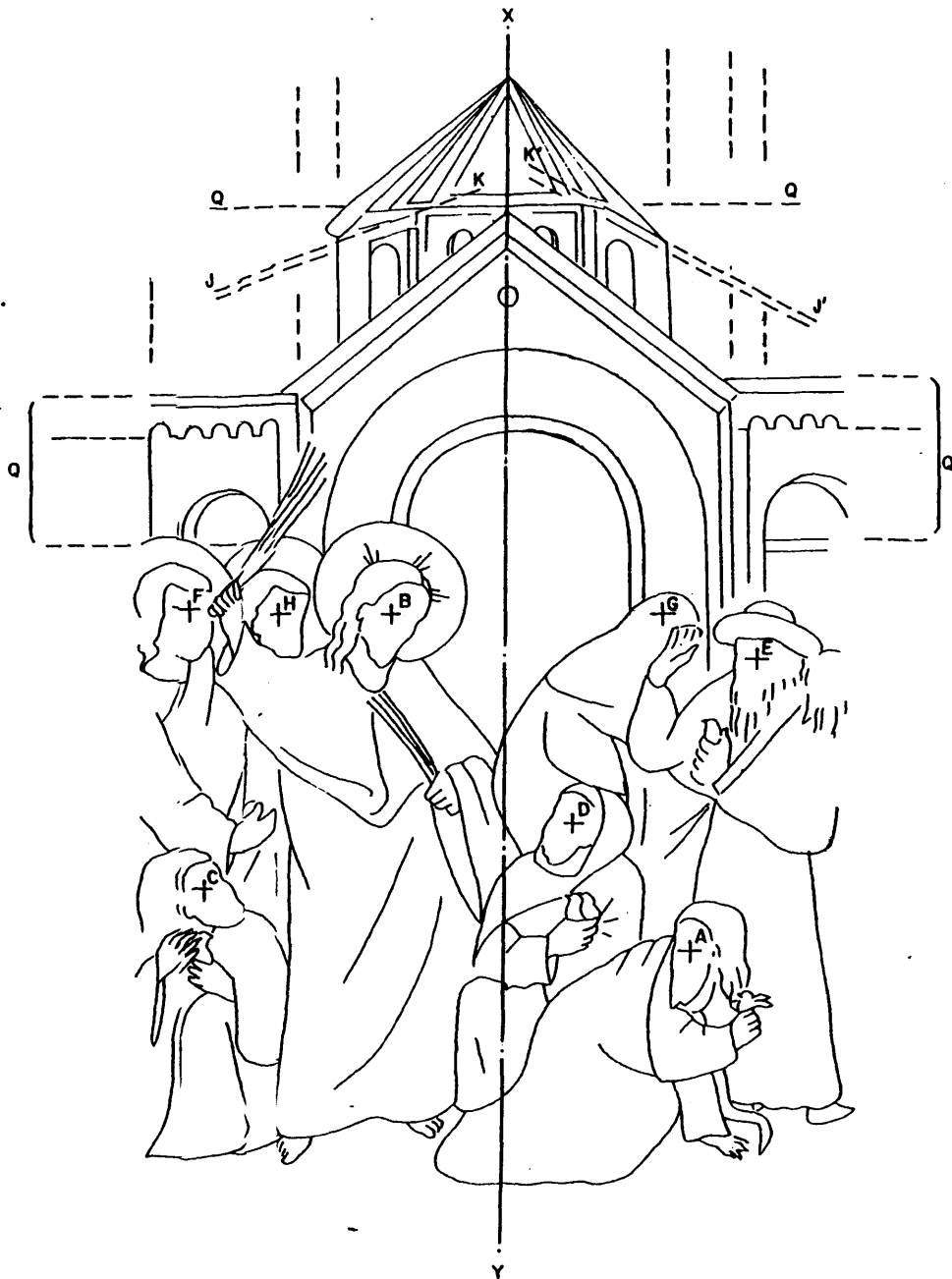
## PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla al aire libre, totalmente encuadrada por la arquitectura, que parece representar un templo con frontón triangular y cúpula sobre tambor con ventanas que marca a su vez el eje simétrico de la composición.

Las figuras se van escalonando en el espacio, en un primer plano, uno de los mercaderes tirado en el suelo a la derecha de la composición (A), en segundo término Cristo (B), en tercero y cuarto plano otros dos mercaderes agachados con unos pajarillos en las manos (C-D) en quinto plano, escalonados a su vez en planos sucesivos los personajes de la derecha que se apartan de Cristo y los dos apóstoles a la izquierda de la composición (E-F-G-H) y en último término la arquitectura.

La arquitectura está construida con distintos puntos de vista: el frontón con una perspectiva central frontal mientras que la cúpula presenta distintos puntos de fuga frontales y laterales (J-K) y (J'-K'), con un punto de vista de abajo a arriba con horizonte alto, al contrario de la zona inferior de la arquitectura. Por último quedan también una serie de líneas de frente de dicha arquitectura.(Q).

## EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO



EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO

## COMPOSICION.-

La escena se desarrolla al aire libre, encuadrada por una arquitectura que marca con su cúpula el eje simétrico (X-Y) de la composición quedando cuatro figuras a la izquierda incluido Cristo y cuatro a la derecha equilibrándose así las masas. Las figuras están repartidas de manera que ocupan la mitad inferior del cuadro, mientras que la otra mitad está ocupada por las arquitecturas.

La escena está compuesta en el plano a base de verticales. Las figuras presentan una verticalidad que se afianza con las líneas del edificio, rotas estas verticales solo por el arco de acceso a la arquitectura y la posición del mercader del primer término.

En el espacio tenemos una gran diagonal (A-A') que partiendo del mercader agachado de la derecha se continúa por el del segundo término pasando por Cristo. La posición de las figuras con un ritmo de tres, forman en el espacio tres "V" escalonadas (B-C-D).

Con sus actitudes y miradas todas las figuras presentan una concentración en torno a la figura de Cristo.

## EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO



### EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO

#### ICONOGRAFIA.-

Se representa el momento en que Jesús acompañado de San Pedro y San Pablo, expulsa a los mercaderes del templo, acusándoles de transformar la casa de oración a la que se alude en Isaías (1), en cueva de ladrones.

La escena según los Evangelistas se desarrolla a las puertas del templo, pero en lo que se refiere al momento en que tuvo lugar la acción, los Evangelistas están en desacuerdo: Los tres sinópticos colocan la escena en los comienzos de la Pasión; para San Mateo y San Lucas, habría sucedido el mismo día de la Entrada de Jesús en Jerusalén (2); según San Marcos, al día siguiente (3); para San Juan, la escena transcurre después de las Bodas de Caná, en los comienzos de la vida pública de Jesús (4). Esta confusión en torno al momento en que se desarrolló la acción, hizo que los teólogos pensaran en que Jesús había expulsado por tres veces a los vendedores; una, al comienzo de su misión evangélica y dos, algunos días antes de su Pasión (5).

El artista, siguiendo el relato evangélico, centra los personajes en un primer término sobre un fondo arquitectónico en el que destaca la portada en arco de medio punto rematada por frontón triangular y en la zo-



na superior una cúpula sobre tambor poligonal, rematada en chapitel al exterior; la fachada del edificio presenta en la parte superior una decoración a base de arquillos lombardos. Se trata pues de la representación de un edificio de carácter religioso con inspiración en la realidad.

En un primer término y en la zona izquierda de la composición está Jesús, acompañado de dos apóstoles, en un plano más retraído. Ninguno de los Evangelios cita su presencia ; sin embargo por sus características , se pueden identificar como San Pedro y San Juan, los dos están representados con nimbo. Jesús aparece con los mismos caracteres de las otras tablas de la predella: con barba y nimbo crucífero; recoge sus vestiduras en el brazo izquierdo , mientras en su mano derecha sostiene unas varas con las que golpea a los mercaderes mostrando su enfado (6). Este detalle de las varas entra dentro de lo anecdótico; solo en el Evangelio de San Juan se habla de las cuerdas con que Jesús los arrojó : " y haciendo de cuerdas un azote, los arrojó a todos del templo " (7).

En el lado opuesto, a la derecha de la composición, aparecen los mercaderes; unos, en segundo plano huyendo, y otros , protegiendo sus mercancías, reflejándose así las palabras del Evangelio : " se puso a expulsar a los que allí vendían y compraban, y derribó las mesa de los cambistas y los asientos de los vendedores de palomas " (8).

Si hemos de buscarle un origen a este tema en algún pasaje del Antiguo Testamento, lo tenemos en Moisés rompiendo las tablas de la Ley, ante el Becerro de oro. Por otra parte, quizá se ha intercalado este tema, lo mismo que la Entrada en Jerusalem, para que se cumplan las profecías mesiánicas: que leemos en Isaías y en Malaquías (9).

Este tema iconográficamente se divide en dos episodios: uno, con la expulsión de los cambistas y otro, constituido por la expulsión de los mercaderes. El artista en esta tabla, se limita a representar la expulsión de los mercaderes con sus palomas destinadas a las ofrendas del Templo.

EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO

NOTAS.-

- (1).- " yo les llevaré a mi monte santo, y los recrearé en mi casa de oración. Sus holocaustos y sus sacrificios serán gratos en mi altar, porque - mi casa será llamada casa de oración para todos los pueblos " ISAIAS 56, 7 .
- (2).- MATEO 21, 12-16 ; LUCAS 19, 45-6.
- (3).- MARCOS 11, 15-19.
- (4).- JUAN 2, 13-17. REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien. T. II . pág 402 , Justifica este postura diciendo que puesto que Jesus habia estado ya en Jerusalem, no era lógico que esperase hasta su Pasión para enfadarse.
- (5).- Sin embargo la crítica racionalista, considera este episodio como ficticio.
- (6).- Se ha pensado que el origen de este relato fuera simplemente una protesta verbal, ya que según el talmud, los mercaderes se instalaban fuera del Templo y no en el Santuario. Por otra parte se justificaba la presencia de los cambistas, pues era necesario el cambio para los peregrinos, ya que el tesoro sagrado no admitia mas que la moneda nacional.
- (7).- JUAN 2, 15-16.
- (8).- MARCOS 11, 15-16 . MATEO 21, 12-13, se expresa con palabras semejantes.
- (9).- ISAIAS 14, 22-23 : " Yo me alzaré contra ellos, dice Yavé de los ejércitos. Yo aniquilaré de Ba

bilonia su nombre y sus restos, su raza y su germen, dice Yavé de los ejércitos. Yo la haré hura de erizos, fangosa charca, y la barreté con la escoba de la destrucción, dice Yavé de los ejércitos ". MALAQUIAS 3,1 :  
" He aquí que voy a enviar a mi mensajero, -ue prepararé el camino delante de mí, y luego enseguida vendrá a ~~el~~ templo el Señor a quien buscáis ... ".

LA TRANSFIGURACION

DESCRIPCION.- ( T. 0,53 x 0,31 m. )

La escena se desarrolla al aire libre sobre un fondo dorado, coronado al igual que en las otras escenas de la predella por una línea con decoración de punteado semejante a la que vemos en los nimbos de los personajes. Hay una ligera referencia al paisaje, en una montaña que se deja ver al fondo de la composición , pero toda la atención del cuadro se vuelca en torno a los personajes, que se distribuyen en dos zonas superpuestas: en la inferior los tres apóstoles Pedro, Santiago y Juan echados en tierra y en la zona superior Cristo con Moisés y Elías a derecha e izquierda.

Abajo en primer plano, los tres apóstoles. echados en tierra formando un triángulo, los tres van vestidos de una manera semejante con distintos tonos de rojo y el del centro de amarillo. La anatomía de los apóstoles está muy mal estudiada, se repliegan sobre si mismos, en actitudes inverosímiles, sin dejar ningún espacio entre ellos y empotrandose casi en la tierra; hay una ligera diferenciación en sus rostros y cabellos que permite identificarlos iconográficamente: los tres mantienen los ojos cerrados, a la derecha Santiago y a la izquierda San Juan, con melena rubia ocupan los dos extremos de la composición dejando apenas sitio para San Pedro entre

los dos, que apoya sus rodillas en tierra inclinando la cabeza.

La figura de Cristo en la parte superior ocupa como San Pedro el centro de la composición, coincidiendo con el eje de simetría. Se le representa totalmente frontal, con los brazos abiertos, vestido de azul con barba partida y nimbo crucífero; su figura se destaca sobre las rocas giottescas del fondo, quedando suspendido en el aire. Dispuestos simétricamente a derecha e izquierda están Moisés y Elías, vestidos de rojo y azul con las manos juntas dirigiendo la mirada hacia Cristo, que está en un nivel superior.

Todos los personajes de la escena llevan nimbo dorado con decoración de puntado, bordeado de rojo. La escena está bastante retocada, habiéndose alterado su estado primitivo, dificultándose su análisis estilístico; la zona superior es la que parece estar más modificada: las manos de Cristo no se corresponden con sus brazos y Moisés aparece con tres manos las dos que tiene juntas y otra apoyada sobre el pecho.

### LA TRANSFIGURACION

#### PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla en torno a un eje de simetría (X-Y), en el centro de la composición; en ella no hay ninguna referencia arquitectónica, el fondo es neutro y sólo se destacan unas rocas de tipo giottesco.

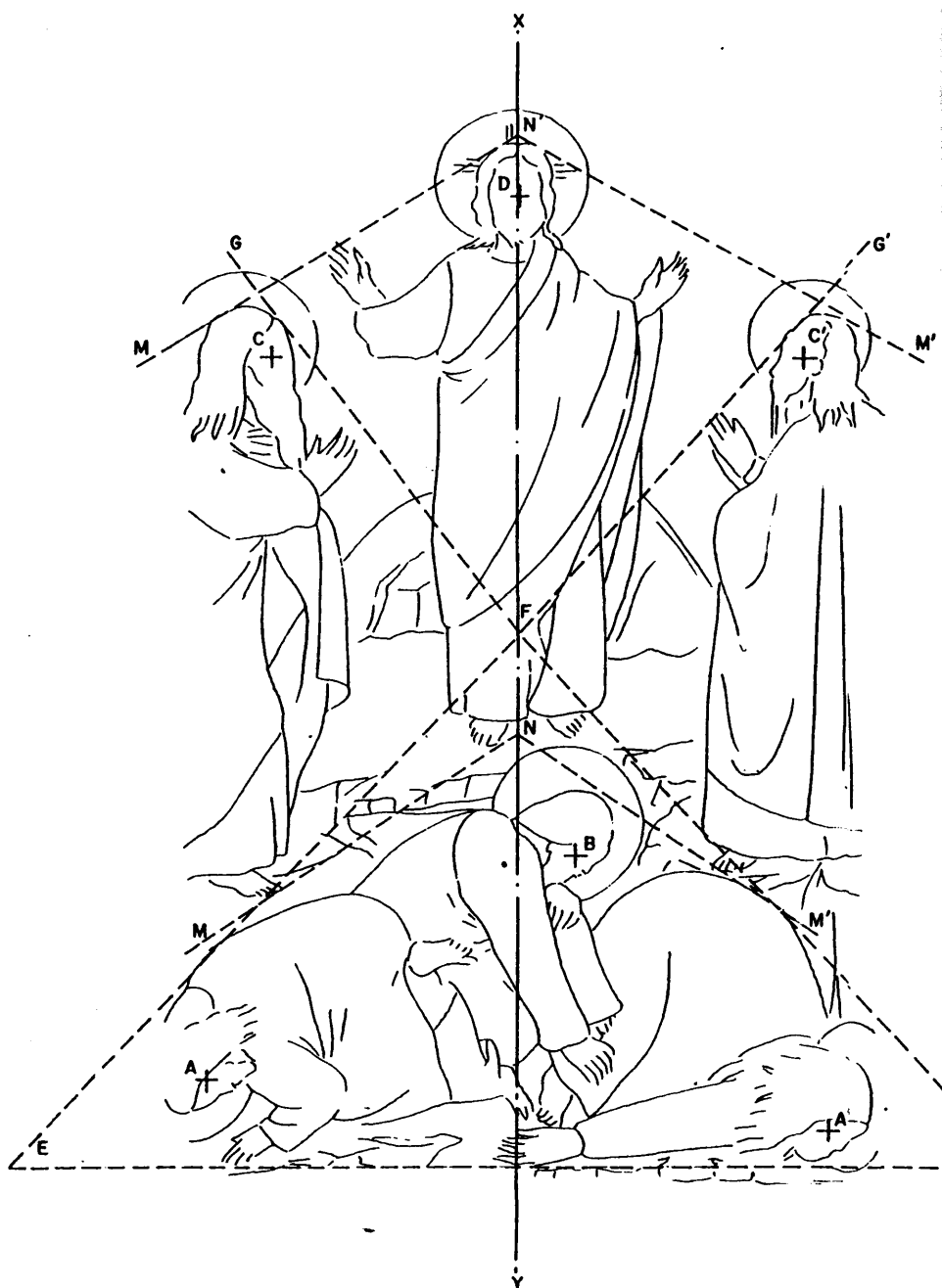
Sin embargo hay un estudio espacial en la disposición de los personajes, estableciéndose así un escalonamiento de los personajes en profundidad y en altura. Hay pues un primer plano formado por los dos apóstoles caídos en tierra (A-A'), el segundo plano lo forma el apóstol del centro (B), que coincide con el eje de simetría; un tercer plano escalonado en profundidad y en altura en el que se encuentran Moisés y Elías (C-C'); la figura de Cristo un poco más arriba y en el centro de la composición constituye un cuarto plano (D) y por último el quinto plano lo forman las rocas que encuadran la escena.

En la escena no hay arquitecturas que den líneas de fuga, pero sin embargo la posición de los personajes crea una serie de líneas de profundidad de manera que: se pueden establecer, siguiendo las líneas de los cuerpos de los dos apóstoles del primer plano, dos diagonales (E-E') en profundidad que dan un punto de fuga (F) al fondo de la composición. En la zona superior se for-

man otras dos diagonales que partiendo de la cabeza de Moisés y Elías ( G-G ' ) en el mismo punto F en el eje de simetría en que coincidían las diagonales de los apóstoles, se crean pues dos perspectivas contrapuestas, una en la zona superior y otra en la inferior confluyentes en un mismo punto de fuga, resultando una visión de arriba a abajo en la zona inferior , mientras que la zona superior con la figura de Cristo da una visión totalmente frontal. Los pies de las figuras de la zona superior marcan también dos líneas de fuga ( M- M ' ) confluyentes en un punto(N) que coincide con los pies de Cristo en el eje de la composición, al mismo tiempo se pueden trazar dos líneas de fuga paralelas a estas, que pasando por las cabezas de Moisés y Elías ( M-M ' ), confluyen en la cabeza de Cristo en un punto ( N ' ) que coincide con el eje de la composición.



## TRANSFIGURACION



### LA TRANSFIGURACION

#### COMPOSICION.-

La composición se centra en torno a un eje central ( X-Y ), que divide la escena en dos partes perfectamente simétricas . Pero por otra parte la escena se organiza en dos zonas superpuestas: la parte superior en donde se encuentran Cristo y los profetas, forma un cuadrado que ocupa las tres cuartas partes del cuadro ; y la inferior ocupada por los tres apóstoles del primer plano que se inscriben en un rectángulo que ocupa la tercera parte restante del cuadro.

En el plano la escena se compone a base de verticales y líneas curvas ( semicírculos ). En la parte superior hay un predominio de verticales formadas por la figura de Cristo y los dos profetas, a excepción del semicírculo trazado por la montaña del último término; por el contrario en la zona inferior predominan las líneas curvas formadas por los cuerpos de los apóstoles caídos en tierra.

La composición espacial nos da dos pirámides: una en la zona superior, formada por Cristo Moisés y Elías ( A-B-C ) y otra más pequeña en la zona inferior en la que se incluyen los apóstoles, cuyo vértice superior coincide con los pies de Cristo ( A ' - B ' - C ' ). Por otra parte se pueden trazar dos grandes diagonales ( D- E ) y ( D ' - E ' )

que se cruzan en el centro de la composición, dejando cuatro sectores triangulares en los que se incluyen las figuras de Cristo, Moisés y Elías.

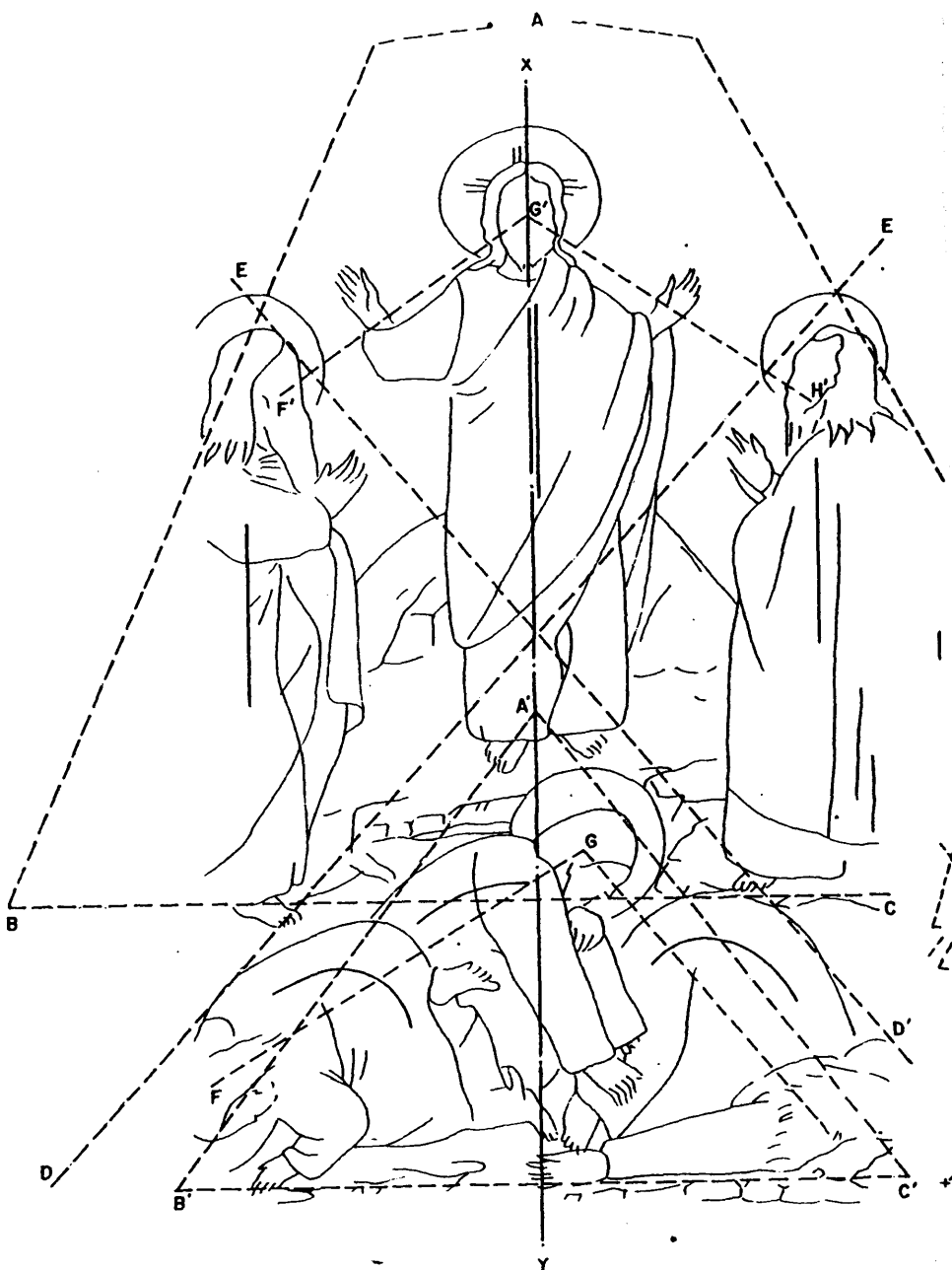
La situación en el espacio de las tres figuras que ocupan la zona inferior, así como la superior, desarrolla un zig-zag. Se forman dos "V" paralelas ( F-G-H ) y ( F'-G'-H' ), de manera que la de la zona superior coincide con la cabeza de Cristo y con el eje de simetría de la composición. La "V" formada en la zona inferior, queda ligeramente desplazada hacia la derecha, coincidiendo sobre la cabeza del apóstol.

En relación con las actitudes y miradas, la composición se organiza también en dos zonas. En la zona superior destaca la concentración de actitudes y de miradas, que giran en torno a la figura de Cristo. Los dos profetas, con la disposición de sus cuerpos, así como con la dirección de sus manos y con la mirada, nos conducen hacia la figura de Cristo, que mira hacia el espectador, llamando la atención de este. Si analizamos la zona inferior de la composición observamos como, los tres apóstoles que presencian la escena, están caídos en tierra, con sus ojos cerrados, formando de esta manera un grupo independiente.

Estamos pues, ante un tipo de composición

perfectamente cerrada, tanto en la posición como en las actitudes y miradas de las figuras. Se trata de una composición simétrica, que en general responde al esquema compositivo repetido . constantemente - en el Taller Toledano, y que vemos en las otras escenas del conjunto.

## TRANSFIGURACION



TRANSFIGURACION

## ICONEGRAFIA.-

La escena al igual que los otros temas de la pfebella, se desarrolla sobre un fondo neutro, dorado en el que resaltan en último término unas rocas de carácter giottesco. El tema se reparte en tres zonas superpuestas; en la inferior se sitúan los tres apóstoles que presencian la Transfiguración, derribados en tierra; en la zona intermedia se encuentran Moisés y Elías sobre unas rocas y finalmente en la zona superior la figura de Cristo envuelta en una mandorla luminosa.

Los Evangelistas describen de manera semejante este momento (1), pero reflejando las reacciones diferentes de los discípulos. Para San Mateo los apóstoles cayeron en tierra aterrizados: " al oírla los discípulos cayeron sobre su rostro sobrecogidos de gran terror" (2). San Lucas describe a los discípulos dormidos y como al despertar vieron la gloria de Dios: " Pedro y sus compañeros estaban cargados de sueño. Al despertar vieron su gloria y a los dos varones que con El estaban "(3). Sin embargo San Marcos en su relato no precisa la actitud de los apóstoles.

Este tema tiene su origen en Oriente y presenta una gran dificultad en su representación plástica, pues la descripción que se tiene de los Evangelistas es muy

vaga. Los textos bíblicos omiten el nombre del escenario en que se desarrolló la acción. Se habla sólo de una montaña elevada ( mons excelsus ), que la tradición cristiana ha identificado con el monte Tabor (4). Sin embargo la crítica moderna habla del monte Hermon (5). El origen de estas dos localizaciones hay que buscarlo en el Salmo 89 en el que al hablar de Dios se dice " El Tabor y el Hermon, se estremecen con tu nombre ". Pero sea una u otra la localización de la montaña sagrada, el artista se ajusta a los textos, colocando a los personajes en un paisaje rocoso de carácter giottesco.

El término " transfiguración " se interpreta, no como un cambio físico, por lo tanto el cuerpo de Jesús aparece con sus proporciones reales, pero se reviste de un esplendor desacomtrumbado; se convierte en lo que los místicos llaman "cuerpo glorioso", diluyéndose sus contornos con la luz y en este caso con el empleo del fondo dorado de carácter simbólico. El origen de esta interpretación simbólica de la luz identificada con la divinidad lo tenemos en dos pasajes de Moisés en el Antiguo Testamento, en los que se habla del resplandor divino que se produce ante la aparición de Dios : " Subió Moisés con Arón, Nadab y Abiú y setenta ancianos de Israel, y vieron al Dios de Israel. Bajo sus pies había como un pavimento de baldosas de azufre, brillante como el mismo cielo "(6). En el otro pasaje leemos : " Cuando bajó Moisés de la Montaña del Sinaí, traía en sus manos las dos tablas del testimonio, y no sabía que su faz se había hecho radiante desde que había estado hablando con

Yavé ... " (7).

El artista representa a Cristo transfigurado, vestido de azul, en la montaña sagrada destacando sobre un fondo dorado que alude a su resplandor divino. La figura está en el giro totalmente frontal, con los brazos extendidos y manteniendo los mismos rasgos físicos que en las otras escenas: melena, barba y nimbo crucífero de tradición bizantina.

A Moisés y Elías se les representa también sobre rocas, a un nivel un poco más bajo que el de Cristo. A la izquierda Moisés, representado como es tradicional como un hombre anciano, vestido de rojo con barba y nimbo. Elías en el lado opuesto está representado también como un anciano, con vestiduras azules semejantes a las de Moisés, con nimbo y también con las manos juntas en actitud de orar. Esta actitud de los profetas con las manos juntas se debe a una restauración, en la figura de Moisés se distingue incluso una tercera mano sobre el pecho que debió corresponder a la obra primitiva. De cualquier manera estas dos figuras, representan la Ley y los Profetas, simbolizando la era del Mesías y el final de su presencia en la tierra.

En el nivel más inferior y en un primer plano se sitúan los tres apóstoles echados en tierra. San Juan y Santiago a izquierda y derecha de la composición, postados de rodillas y con sus cabezas rozando al suelo. San Pedro en el centro, siguiendo la iconografía tradicional de hombre barbado también de rodillas e inclinán-



do su cabeza hacia el suelo. Los tres apóstoles van nimbados y los tres tienen los ojos cerrados, siguiendo el relato de San Lucas en el que se dice que en el momento de la Transfiguración los apóstoles estaban dormidos. En realidad se representa el momento anterior a su sorpresa al despertarse, contrastando su pasividad con la actitud de los apóstoles en la escena del mismo tema de la Capilla de San Blas, en donde ocultan sus rostros con las manos cegados por la luz; en este sentido el artista se aparta de la iconografía bizantina utilizada generalmente en este tema (8).

En la escena el artista ha emitido la representación de Dios Padre y del Espíritu Santo presentes en esta misma escena en la Capilla de San Blas, en donde se les representan entre círculos luminosos. En este tema el artista se limita a encuadrar la escena con un fondo dorado, alusivo a la divinidad.

La figura de Cristo se interpreta como una alusión a su Pasión y Resurrección (9). La Transfiguración, aunque forma parte de la vida pública de Jesús, se puede incluir dentro del ciclo de la glorificación del Señor, completando en este caso el programa iconográfico de las cuatro tablas en que se busca representar a Cristo en su aspecto divino fundamentalmente.

TRANSFIGURACION

## NOTAS.-

- (1).- MATEO, 17, 1-13 ; MARCOS, 9, 1-12 ; LUCAS, 9, 28-36.
- (2).- MATEO, 17, 6 .
- (3).- LUCAS, 9, 32-33.
- (4).- SCHILLER, G.: Iconography of Cristian Art. London 1972 T. II. pág. 145. Cita a Cirilo de Jerusalen para el que la Transfiguración tuvo lugar en el monte Tabor, considerado como la montaña sagrada por los galileos.
- (5).- Monte cuya cima está cubierta de nieves perpetuas lo que justifica el calificativo de Excelsus, ya que el monte Tabor no es tan elevado.
- (6).- EXODO, 24, 9-11.
- (7).- EXODO, 34, 29-30.
- (8).- MILLET, G.: Recherches sur l'Iconographie de L'Evangile, Paris 1960. pág. 222. Según el Mesarités, se representa a los apóstoles cegados por la luz.
- (9).- Los doctores de la Iglesia y en particular San Juan Crisóstomo en su comentario sobre el Evangelio de San Mateo ( Mateo, 16, 27 ), interpreta la Transfiguración como un anuncio de la venida de Cristo al final de los tiempos.

CURACION DEL CIEGO

DESCRIPCION.- ( T. 0,53 x 0,31 m. )

La escena se desarrolla al aire libre con un encuadramiento arquitectónico al fondo. En primer término se sitúan las figuras separadas en dos sectores: a la izquierda un grupo de personas de pie con gesto de asombro. Delante de este grupo hay un personaje agachado que sirve de enlace con la otra zona en donde se sitúan las figuras de Cristo, con nimbo crucífero y dos apóstoles también con nimbo de los que sólo vemos parte de sus cabezas. Cristo está en actitud de señalar hacia el suelo con sus manos, llevando la mirada del espectador hacia el personaje agachado, que se convierte en el motivo esencial del cuadro.

Se da una visión frontal de la arquitectura, que sirve de fondo a la composición. El acceso al edificio se hace mediante un arco de medio punto, rematado en un frontón triangular. A los lados de este gran arco central, en las muras, en su zona superior, aparece una decoración a base de arcuillos lombardos que sirven de alfiler a dos ventanas que se abren en forma de arco de herradura. El edificio se cubre con una cúpula gallonada, sobre tambor con ventanas. Esta arquitectura se relaciona más con modelos españoles que italianos. Sin embargo las figuras mantienen los caracteres de la pintura del trecento, aunque con cánon más rechoncho que el visto hasta ahora.

CURACION DEL CIEGO

## PERSPECTIVA.-

La escena desarrollada al aire libre con la sola referencia espacial de la arquitectura al fondo, marca un eje de simetría (X-Y).

En la organización de las figuras hay un escalonamiento en distintos planos de profundidad. Un primer plano formado por Cristo (A), en segundo plano la figura femenina de la izquierda (B), en tercero la de detrás (C), el cuarto plano formado por la figura del ciego agachado (D), aún hay un quinto plano formado por el personaje anciano con las manos levantadas en señal de asombro detrás del ciego (E) y en último término una serie de personajes y la arquitectura.

Las figuras van dando distintos planos, si bien no hay un verdadero espacio entre ellas por lo que resultan amontonadas.

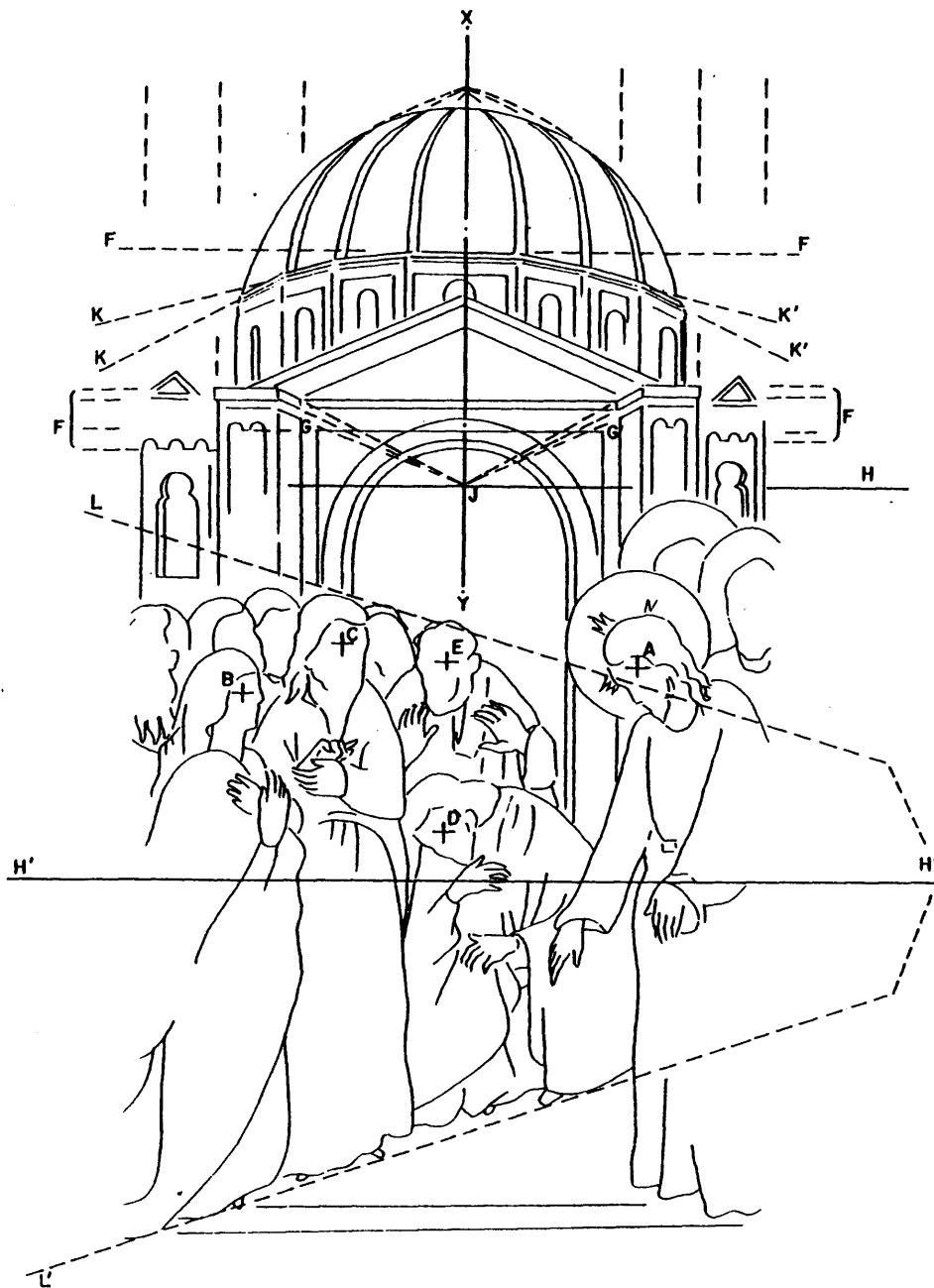
La arquitectura está hecha con una perspectiva totalmente frontal y centrada, marcando un eje de simetría que partiendo de la cúpula divide el edificio en dos partes iguales.

Hay dos puntos de vista para la arquitectura. La parte inferior está hecha con una perspectiva frontal. De las pilastras que flanquean el fronton, parten una serie de líneas de fuga (G-G') que confluyen en un

punto de fuga totalmente central (J) que coincide con el punto de vista, dando un horizonte alto (H). La parte superior está hecha con un punto de vista de abajo a arriba, en donde el tambor da distintas líneas de fuga (K-K'). Por último, podemos señalar en toda la arquitectura una serie de líneas de frente (F).

Las figuras marcan también la perspectiva, con sus cabezas y pies dan dos líneas de fuga (L-L') que confluyen en un punto a la derecha y fuera del cuadro coincidiendo con otra línea de horizonte (H') en la zona inferior. De esta manera hay dos líneas de horizonte, una para la arquitectura y otra para las figuras. Estas líneas dividen la composición en tres zonas superpuestas en donde las figuras vienen a ocupar las dos terceras partes, ya que su horizonte es bajo, mientras que el desarrollo de la arquitectura queda limitada a la zona superior.

## CURACION DEL CIEGO



### CURACION DEL CIEGO

#### COMPOSICION.-

La escena que se desarrolla al aire libre se centra en torno a la arquitectura en la que se marca -- un eje de simetría (X-Y), al tiempo que podemos trazar otro eje horizontal que divide la escena quedando en la zona superior la arquitectura y abajo las figuras. La composición de la arquitectura es totalmente simétrica cosa que no sucede con las figuras.

En el plano la escena está hecha a base de verticales formadas por las líneas de la arquitectura y de las figuras, con alguna línea curva como es la formada por la figura agachada, por el arco de acceso o el perfil de la cúpula.

En el espacio la posición de las figuras va marcando diagonales como si fueran líneas de fuga en profundidad, formando un zig-zag que parte de la figura femenina del primer término pasando por la figura del ciego para enlazar con Cristo y terminar en el último personaje en el lado derecho de la escena. Las figuras del segundo término dan casi una semicircunferencia que concentra la atención en los tres personajes del primer plano (A-B-C-D-E-F).

Las figuras concentran su atención en el ciego mientras que algunos personajes con la actitud de sus manos llaman la atención hacia el primer plano, llevándonos a Cristo.

563  
CURACION DEL CIEGO





CURACION DEL CIEGO

## ICONOGRAFIA.-

La escena se desarrolla al igual que la Expulsión de los Mercaderes sobre un fondo arquitectónico. Se representa uno de los milagros de Cristo. Las figuras se reparten en dos grupos: el de la derecha ocupado por Jesús, con nimbo crucífero como en las otras escenas, detrás en segundo término dos apóstoles a su lado también con nimbo dorado bordeado por una línea roja, están casi ocultos por el cuerpo de Cristo. y por el encuadramiento de la predella que tapa parte de la escena. En la zona opuesta se sitúan una serie de personajes, hombres y mujeres agrupados en torno a un personaje agachado,

La escena se ha identificado con el tema de Cristo y la Adultera (1) erroneamente pues la figura agachada del primer término no parece ser una figura femenina, ni tampoco encaja el escenario con el relato Evangélico. Es difícil interpretar el tema con exactitud; se puede pensar en cualquiera de las curaciones milagrosas realizadas por Cristo durante su vida pública. Por una serie de detalles se puede identificar el tema con el de Cristo curando a un poseso en la Sinagoga (2). Se puede relacionar también con el pasaje de San Marcos (3) que narra la Curación de un poseso

poseso en la Sinagoga de Cafarnaum, coincidiendo tam bien en parte, aunque tampoco se representa la expul sión del demonio . Otros temas atribuibles con más probabilidad son la Curación de la mujer encorvada (4) y el Ciego de Jericó (5). Descartados estos temas, el relato Evangélico que mejor se ajusta a la representa ción es el de la Curación del Ciego de Nacimiento (6), narrado por el Evangelista San Juan.

Se representa el momento en que Jesús yendo con sus discípulos, cura a un hombre ciego de naci - miento, ante la pregunta de estos, sobre la culpabi - lidad de él o de sus padres. El relato continua con la testificación de sus padres y la expulsión del - templo incurado por los fariseos por haber sido cá rado en sábado. El relato termina con su encuentro nuevamente con Jesús, que se da a conocer, manifes tando su divinidad.

La escena se desarrolla sobre un fondo arqui tectónico, en el que podemos identificar el Templo de Jerusalem. Este fondo arquitectónico representa un e dificio, construido con doble punto de vista, frontal y superior al mismo tiempo, con fachada rematada en fronton y cúpula sobre tambor poligonal, en la que se marcan los gallones. Todo esto nos hace pensar en un edificio concreto, que podría ser muy bien una influen cia recibida por el artista de modelos italianos, co mo hemos visto en el tema de San Rainerio de Antonio Veneziانو. Pero, por otra parte, como ya han apunta-

do algunos autores (7), podemos ver una influencia de la Arquitectura española, pensando en este caso en que el artista conociera directamente el edificio, relacionandole concretamente con la Puerta del Obispo de la Catedral de Zamora, suponiendo en este caso al artista trabajando por esta zona o en contacto con alguna obra en que se representara este mismo edificio.

El artista, en primer término ha representado el Milagro; distribuyendo las figuras en dos zonas siguiendo el mismo sistema de composición que hemos visto en otras obras de la misma predella. A la derecha de la composición, se sitúa a Jesús de pie, acompañado de dos apóstoles, encajando perfectamente con el relato evangélico (8). Los tres personajes llevan nimbo; uno de los apóstoles queda oculto por el cuerpo de Jesús y del otro cortado por el encuadramiento de la tabla, solo apreciamos su cabeza que corresponde a la de un hombre calvo, identificandole por lo tanto con San Pablo, sin embargo en el Evangelio de San Juan nada se especifica sobre el número y la identidad de los apóstoles que acompañaban a Jesús. Jesús está representado como en las otras escenas de la predella, siguiendo la tradición bizantina, con barba, los cabellos cayendo sobre los hombros y nimbo crucífero, con rayos dorados y bordeado por una línea roja.

Jesús siguiendo el relato de San Juan en el que se dice " escupió en tierra e hizo lodo con la sa

liva y le ungió con el lodo los ojos " (9), inclina su cabeza para señalar con las manos hacia el suelo. Sirviendo de unión entre los dos grupos laterales, se encuentra el personaje agachado con las manos ante el pecho y la mirada baja, que se puede identificar sin duda con el ciego, aludiendo sin duda a su mendicidad narrada por San Juan "en cuyo relato se dice " No es este acaso el que estaba sentado y mendigaba"(10). Al lado del ciego y en segundo término, se representan un grupo de figuras levantando las manos en señal de asombro ante el hecho que están presenciando. En primer término, una mujer y un hombre, que se pueden identificar con los padres del ciego, llamados atestificar en el Templo.(11). De los personajes del segundo término solo vemos sus rostros, los cuerpos quedan ocultos por los personajes del primer término.

El artista ha seguido en esta tabla fielmente al Evangelio de San Juan (12), que es el único de los Evangelistas que relata este episodio milagroso. Con la representación de este Milagro, alude al poder de Jesús, como queda de manifiesto en las palabras de Jesús a sus discípulos cuando le preguntan sobre quien había pecado, el ciego o sus padres; Jesús les dice " Ni pecó este ni sus padres, sino que se habían de manifestar en él las obras de Dios (13). Jesús manifiesta también su poder en las palabras que dice al ciego después de haber sido expulsado del Templo por los fariseos : " Jesús le dice " ¿ tú crees en el Hijo de Dios ? Respondió él y dijo: ¿ Y quien es Señor, para

que crea en él ?. Dijole Jesús: Le has visto, y él habla contigo, él es " (14). De esta manera lo mismo que en los otros milagros de Jesús, se resalta su poder, encajando perfectamente en la iconografía general de la predella, dedicada a manifestar su divinidad.

CURACION DEL CIEGO

## NOTAS.-

- (1).- ANGULO INIGUEZ, D.: La Pintura Trecentista en Toledo. "A.E.A.A." 1931.
- (2).- DIDRON, M.: Manuel d'Iconographie Chrétienne Grecque et Latine. Traduit par Paul Durand. New York MDCCCXLV. pag 168 , describe el tema dando toda una serie de detalles.
- (3).- MARCOS, 1-21.
- (4).- LUCAS 13, 10.
- (5).- LUCAS 38, 35-42.
- (6).- JUAN 9, 1-41.
- (7).- POST, Ch, R.: A History of Spanish Painting. 1930. Vol. III, pag, 232.
- (8).- JUAN, 9, 1.
- (9).- JUAN 9, 6-7.
- (10).- JUAN 9, 9-10.
- (11).- JUAN 9, 19-23.
- (12).- JUAN, 9, 1-41
- (13).- JUAN, 9, 3-4.
- (14).- JUAN, 9, 35-37.

### CARACTERES ESTILISTICOS

Todos los autores coinciden en ver una tradición florentina en el Retablo. Para Angulo, el estilo es completamente florentino (1), situa estas pinturas en las dos últimas décadas del siglo XIV, en un círculo no muy lejano de Antonio Veneziano. Post, ve también numerosas reminiscencias giottescas (2). El marqués de Lozoya encuadra esta obra también dentro de la pintura trecentista (3), tradición que se refleja en cada uno de los elementos que integran su pintura y que analizaremos a continuación.

#### A) EL AMBIENTE: paisaje, arquitectura.

En las cuatro tablas, dos con encuadramiento arquitectónico y dos con paisaje, hay fundamentalmente una preocupación por la figura, característica de toda la pintura trecentista. Las cuatro escenas destacan sobre un fondo dorado, que les resta sentido espacial al tiempo que les da un carácter simbólico.

El único paisaje representado en la predella, se reduce a la superficie del agua de la escena de San Pedro caminando sobre las aguas y las rocas de carácter giottesco, de tradición bizantina que aparecen en la escena de la Transfiguración.

Post ha visto en las arquitecturas de esta obra, edificios de carácter hispano, resaltando su cú-

pula y las ventanas moriscas (4). Lozoya (4), cree ver elementos orientales, indicios del mudéjarismo toledano. Pero destaca también detalles de importación oriental, frecuentes en la pintura toscana del siglo XIV, relacionando tales edificios, al igual que Angulo, con Antonio Veneziano.

De cualquier manera, estas arquitecturas, se apartan un poco de las giottescas que hemos visto en otras obras de la Catedral de Toledo en las que se representaban cortes transversales, escenográficos, con yuxtaposición de distintos puntos de vista y con puntos de fuga fuera del cuadro. Estas están construidas con puntos de vista totalmente frontal y centradas y en ellas podemos ver el reflejo de monumentos españoles, como sucede en la escena de la Curación Milagrosa, cuya arquitectura podemos relacionarla con la puerta del Obispo de la Catedral de Zamora. Esto permite pensar en un artista español o un artista italiano, conocedor de la técnica de la pintura florentina y de los monumentos españoles.

#### B) EL ESPACIO: La perspectiva.

Como hemos observado en toda la pintura de carácter trecentista, la preocupación espacial, se ve en las arquitecturas; que en este caso sirven de mero segundo plano o de fondo a las figuras, pero sin que exista una proporción entre ellas.

Las dos escenas que tienen arquitecturas, presentan un mejor estudio espacial, incluso en la distribución



bución de las figuras, en el espacio existente entre ellas, o simplemente en su ordenación, constituyendo verdaderas líneas de fuga.

Sin embargo el artista comete errores cuando tiene que representar un paisaje y encajar a las figuras en él. Este es el caso de la figura de San Pedro de la escena de San Pedro caminando sobre las -- aguas, ~~se se~~ que vista en perspectiva abatida, está echada prácticamente sobre la superficie del agua. Otro error lo vemos en la barca, cuyo primer término se viene hacia abajo. El Cristo de la Transfiguración está empotrado practicamente en la montaña, mientras que las tres figuras del primer término, caen unas en cima de otras con torpes movimientos. Vemos pues con claridad la impericia del artista, que se sirve en definitiva de unos fondos dorados que le permiten suprimir una serie de problemas técnicos.

Todas las escenas se han construido con un punto de horizonte alto, que permite un gran desarrollo de las figuras. La perspectiva se realiza a base de diagonales o líneas convergentes en distintos puntos de fuga. En las dos escenas encuadradas por arquitecturas, La expulsión de los Mercaderes del Templo y la Curación Milagrosa, así como en la Transfiguración, hay dos líneas de horizonte, una en la zona superior y otra en la inferior. Se hace al mismo tiempo una perspectiva frontal y lateral, a veces como sucede en la Curación Milagrosa con un punto de vista de arriba a abajo.

## C) LA LUZ.

El estudio de la luz es mucho más pobre que en las otras obras estudiadas. No existe un estudio realista, Hay una luz uniforme neutra que ilumina - por igual en las escenas. Sin embargo se matizan algunas zonas con claroscuro , en los rostros de las figuras o en las vestiduras y tambien en algunas zonas de las ar:uitecturas.

El empleo de los fondos dorados y de los nimbos, dan luminosidad a la escena al tiempo que contribuyen a su significación simbólica.

## D) EL COLOR Y EL DIBUJO.

Su estudio se hace difícil por los repintes que han sufrido las tablas. Como es característico de todas las obras de este periodo, las tablas están pintadas al temple y con un colorido propio de la pintura Trecentista.

Se utiliza fundamentalmente el rojo y el azul, en las vestiduras de los personajes , en sus distintos tonos. Cristo va vestido de túnica roja y manto azul, que aparece como verdoso: por haberse alterado por el tiempo. El color aplicado en las cubiertas de los edificios y en sus frontones es el rojo, contrastando fuertemente con el dorado utilizado en los fondos. En estas tablas el artista ha servido de varios colores, el azul, el verde , el amarillo que lo utiliza sólo en uno de los apóstoles de la Transfiguración y el rojo que es el color que predomina no sólo en las vesti-

duras de los personajes, sino también en las arquitecturas, así como en los nimbos en los que se mezcla con el oro.

El artista, en lo que se refiere al dibujo no es tan detallista, como en las otras obras estudiadas. No hay un buen estudio de los rostros, no se cuida tampoco de los cabellos ni de las barbas, aunque esto quizá se deba a la restauración. Sin embargo sus manos tienen un carácter expresivo a pesar de no estar bien hechas anatómicamente.

El contorno y líneas de la arquitectura, están perfectamente marcadas con un trazo gris que delimita sus perfiles haciendo que estas se recorten sobre el fondo dorado.

#### E) COMPOSICIÓN

Las cuatro tablas tienen unos caracteres comunes en perspectiva y en composición. La composición en el plano se hace a base de verticales, alguna línea curva y oblicuas. En el espacio hay distintos tipos de composiciones. En San Pedro caminando sobre las aguas vemos una composición en óvalo, en la Transfiguración las figuras se incluyen en triángulos, mientras que en las dos escenas con encuadramiento arquitectónico hay composición en zig-zag.

Tres de las escenas son perfectamente simétricas y centradas. En el tema de San Pedro caminando so-

bre las aguas, se rompe la simetría con la barca puesta en diagonal. Todas las escenas se organizan en un solo nivel, a excepción de la Transfiguración, que se desarrolla en dos planos superpuestos.

Los cuatro temas presentan composiciones muy similares, todas ellas con varios puntos de atención. Son composiciones centradas, sobre todo en las que se representan arquitecturas, en las que se establece un eje de simetría repartiendo los personajes en dos zonas a izquierda y derecha. Sin embargo en las otras dos escenas, en la Transfiguración y en San <sup>P</sup>edro caminando sobre las aguas, se busca la superposición de las distintas figuras y planos.

F) CARACTERÍSTICAS DE LAS FIGURAS: Anatomía, rostros, ojos, nariz, boca, melena, barba, indumentaria, nimbos, movimiento y expresión.

Las figuras de carácter giottesco, son de un canon más rechoncho que las de otras obras estudiadas hasta ahora, tienen aproximadamente unas cuatro cabezas. El estudio anatómico no es bueno, la anatomía de las figuras se oculta bajo sus vestiduras.

Se concentra la atención en los rostros y manos. El tipo de rostro, sigue los modelos de la Pintura Trecentista, con caras ovaladas y ojos rasgados con ligero sombreado y cejas arqueadas. En este caso han desaparecido las arrugas de la frente siendo estas completamente lisas. La nariz es grande y recta, las bocas son pequeñas y con las comisuras de los la-

bios ligeramente arqueadas hacia abajo, repitiéndose este mismo gesto en todas las figuras. Estos rasgos que son los más característicos de los rostros, se aprecian mejor en las figuras de la Expulsión de los Mercaderes y en la Curación Milagrosa, ya que son las escenas que han sufrido menos repintes.

La indumentaria es semejante en todos los personajes. Vestidos con túnica y manto de distintos colores, algunos llevan la cabeza cubierta. Estas vestiduras son lisas, sin la decoración de motivos dorados tan constante en las otras obras toledanas. Las figuras llevan amplios nimbos dorados, con motivos de punteado, repetidos en el encuadramiento superior de cada una de las escenas. Los nimbos están bordeados por una línea roja, así como el nimbo crucífero de Cristo marcado también con unos rayos rojos, debidos quizá a una restauración.

En general vemos poco interés anatómico en esta obra. Sin embargo en la Curación Milagrosa y en la Expulsión de los Mercaderes del Templo, hay preocupación por las manos de los personajes que resultan bastante expresivas. Está también bien estudiado el movimiento en la Expulsión de los Mercaderes, en la que Jesús presenta su cuerpo arqueado al dar con las varas a los mercaderes, que echados en tierra y otros de espaldas, se alejan de Él, intentando protegerse.

#### G) MODELOS EMPLEADOS:

Las figuras de las cuatro escenas del Retablo

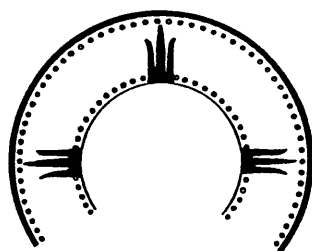
presentan una misma tipología: Para la figura de Cristo se mantiene un mismo modelo en las cuatro escenas, muy semejante a los de Antonio Veneziano, aunque está retocada en la Transfiguración y en San Pedro caminando sobre las aguas. Moisés y Elías repiten un mismo modelo. Los Mercaderes responden a un mismo esquema. Los personajes más giottescos, los encontramos en la Expulsión de los Mercaderes y en la Curación Milagrosa.

#### H) ICONOGRAFIA.

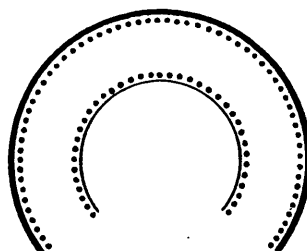
Las cuatro tablas están dedicadas a Cristo. Al no tener ningún dato sobre el Retablo al que pertenecen estas obras, queda incompleta la visión iconográfica del conjunto. Sin embargo estas cuatro tablas forman un pequeño ciclo y se relacionan entre sí: Presentan novedad iconográfica respecto a las otras obras de la Catedral vistas hasta ahora en las que se repetían los mismos temas.

En este caso el artista ha escogido cuatro pasajes de la vida de Cristo con un significado especial, tres de ellos son milagros de Cristo durante su vida pública ( San Pedro caminando sobre las aguas, Expulsión de los Mercaderes y Curación Milagrosa ) el otro tema es el de la Transfiguración. Todos ellos tienen en común el ser manifestaciones de la Divinidad de Cristo. Hasta ahora se habían preferido temas de la Pasión, aquí sin embargo no se resalta el aspecto humano de Cristo, sino el poder de Cristo como Dios.

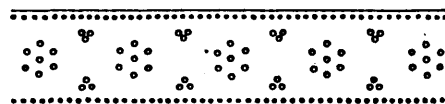
# NIMBOS Y ENCUADRAMIENTO



CRISTO



FIGURAS



ENCUADRAMIENTO

CARACTERES ESTILISTICOS

## NOTAS.-

- (1).- ANGULO INIGUEZ, D.: La Pintura Yrecentista en Toledo. "A.E.A.A. 1931. " En cuanto a la derivación concreta de algún taller florentino son escasos los elementos.... me permito situar estas pinturas en las dos últimas décadas del siglo XIV y en un círculo no muy lejano del de Antonio Veneziano ", haciendo referencia al artículo de Salmi: Antonio Veneziano . " Boletino d'Arte " 1929. pag, 433-452.
- (2).- POST, Ch, R.: A History of Spanish Painting. T. II pag, 232.
- (3).- CONTRERAS, Juan de.: Historia del Arte Hispánico. Barcelona. Salvat 1934. T. II pag, 351.



AUTOR DE LA PREDELLA: CONEXIONES CON ANTONIO VENEZIANO.  
RELACION CON EL TALLER TOLEDANO Y CON MODELOS ITALIANOS.

Los autores del siglo pasado (1) atribuyen los retablos de la Capilla del Bautismo a Francisco de Amberes, fechándolos en 1507, según un documento publicado por Zarco (2). Pero por razones estilísticas, hay que adelantar esta fecha fijando la ejecución del Retablo en torno a 1400-20. La intervención de Francisco de Amberes se reduce como en el caso del Retablo de San Eugenio a una simple restauración, llevada a cabo por este artista en el siglo XVI, en que se repintaron una serie de obras en la Catedral.

Las opiniones de nuestro siglo, se encaminan a ver un artista italiano trabajando en la Catedral. Loskovits (3), siguiendo la intuición de Angulo y de Birenson, asegura la presencia de otro artista italiano (Antonio Veneziano) en Toledo además de Starnina. Deduce que Veneziano debió venir a España, ya que en 1389 se le encarga a Piero di Puccio que reemprenda la decoración del Camposanto de Pisa, obra en la que había intervenido Antonio Veneziano. Como consecuencia plantea la hipótesis de la presencia de Veneziano en Castilla, relacionándole con la Capilla de San Blas (4). Según esto su obra coincidiría con la que hemos llamado en la Capilla de San Blas el 1º Maestro y el 2º Maestro al mismo tiempo. Sin embargo esto resulta imposible por cuestiones estilísticas, aunque si podemos ver alguna relación con Veneziano en las escenas del Juicio Final, Dios Padre y

Cristo, parte de la Crucifixión y de Pentecostés. Todo esto nos llevaría, ya que no está probada su presencia en España, a ver simplemente una influencia más intensa de su estilo, lo cual es perfectamente compatible dada la relación entre Sarnina y Veneziano.

Boskovits (5), atribuye también a Veneziano, las cuatro tablas de la Capilla del Bautismo. Afirmación que también hay que poner en duda; pues aunque estas tablas presentan alguna relación con ciertas escenas de la Capilla de San Blas, como son el tema de Dios Padre y Cristo y el Juicio Final, reflejando un mismo modelo en el Cristo y el mismo tipo de arquitecturas; sin embargo son de factura mucho más pobre.

Después de hacer un análisis de las tablas, hay que hablar de un solo maestro en su ejecución, que llamaremos MA DEL RETABLO DEL BAUTISMO. Estas tablas, presentan una unidad estilística mucho más clara que las otras obras del taller toledano, ya que se deben a una sola mano. En la Expulsión de los Mercaderes y en la Curación Milagrosa, se mantiene su estado primitivo; mientras que se aprecian algunos repintes en las otras dos escenas.

Podemos relacionar a este Maestro con una mano italiana y con la Capilla de San Blas. Se ven en él caracteres comunes a obras italianas y españolas, como sucede en las arquitecturas de las dos escenas mejor conservadas, que se relacionan con modelos italianos. Sin embargo por la utilización de arcos de herradura, así como por el tipo de edificio de la Curación

Milagrosa, vemos inspiración española, concretamente en la Catedral de Zamora. Por otra parte, el abundante empleo del dorado es otro elemento característico español. Por lo tanto este maestro podría ser un maestro formado en Italia, pero conocedor de los españoles. Sin embargo hay que pensar mejor en un Maestro español, con un dominio de la técnica italiana, dentro del gran taller que trabaja en torno a la Catedral de Toledo a finales del siglo XIV.

Indudables son los caracteres italianos que se reflejan en el análisis estilístico de estas tablas. Tanto los tipos de figuras, el cánón, los rasgos de sus rostros, así como la composición, presentan caracteres comunes con obras italianas. Sus encuadramientos arquitectónicos han hecho que algunos autores pensaran en un artista italiano (6).

La arquitectura que sirve de fondo a la escena de la Expulsión de los Mercaderes, con su remate en forma de pirámide, se puede relacionar con la escena del Viaje de San Raniero del Camposanto de Pisa, obra de Antonio Veneziano.

Por otra parte hay reminiscencias de carácter giottesco en la escena de San Pedro caminando sobre las aguas, tema que podemos relacionar con el de la Navicella de Giotto, con composición e iconografía semejantes. En las dos obras aparece el pescador a la izquierda de la composición y el ángel que sopla en la zona superior.

Este es un tema común en bastantes obras toscanas; lo vemos en San Andrés de Florencia y en la Capilla de los Españoles en Santa M<sup>a</sup> Novella, obra de Andrea de Firenze.

Pero fijandonos en la proporción y caracteres de las figuras, hay notas comunes en Cecco di Pietro en la Muerte de Santa Ursula y las Virgenes del Políptico de la Crucifixión del Museo de Pisa (7). De igual manera podemos relacionar estas tablas con la Historia de San Bartolomé del Tríptico de la Chiesa de San Bartolomeo degli Armeni en Genova.

AUTOR DE LA PREDELLA: CONEXIONES CON ANTONIO VENEZIANO.  
RELACION CON EL TALLER TOLEDANO Y CON MODELOS ITALIANOS:

NOTAS.-

- (1).- PALAZUELOS, Viz. de.: Guía artístico-práctica de Toledo. Toledo 1890. págs, 321-324.
- (2).- ZARCO DEL VALLE, M.: Documentos de la Catedral de Toledo. Madrid, 1916.
- (3).- BOSKOVITS, M.: Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400. Firenze 1975.
- (4).- BOSKOVITS, M.: ob, cit. págs. 156-7 . En la ejecución de la Capilla distingue varias manos: Antonio Veneziano habría hecho la escena de la Crucifixión, Dios Padre y Cristo, el Juicio Final y parte de la escena de Pentecostés. Distingue un último grupo independiente estilísticamente de Veneziano, de carácter ibérico, que identifica con el M<sup>re</sup> Rodríguez de Toledo.
- (5).- BOSKOVITS, M.: Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400. pág, 154. con ciertas reservas atribuye estas tablas a Veneziano.
- (6).- ANGULO INIGUEZ, D.: La Pintura Trecentista en Toledo. " A.E.A.A. ". Madrid, 1931. págs, 23-29. BERENSON, B.: Florentine Painters of the Renaissance. New York. De igual manera piensa BOSKOVITS, M.: ob, cit.
- (7).- CARLI, Enzo .: Pittura Pisana del Trecento . T. II. Milano 1961. Fig, 158-159.

585

CAPILLA DEL SANTO SEPULCRO

#### DESCRIPCION DE LA CAPILLA

La Capilla constituye la cripta de la Capilla Mayor. Se accede a ella por dos entradas laterales que, una frente a la Capilla de Reyes Viejos y la otra, a la puerta de la Sacristía. Estas entradas presentan unas bajadas con anchos escalones y se cierran con grandes rejas (1).

Antiguamente esta Capilla se denominó Capilla de Santa Cruz o del Rey D. Sancho, por ser fundación real - de Sancho IV el Bravo. En ella se enterraron los Reyes Viejos, cuyos enterramientos actuales se encuentran a los lados del Altar Mayor. (2). La Capilla se cubre con cinco bóvedas: dos de ellas, cubren el tramo de bajada de las escaleras, mientras que las otras tres cubren la Capilla propiamente dicha.

Su actual denominación se debe al altar central de la Capilla, con el grupo escultórico del Entierro de Cristo, obra de Diego Copín de Holanda (acabado en 1514) (3), pintado y encarnado por Juan de Borgoña. A la derecha de este grupo, en el mismo muro, se conserva otro altar, llamado de San Sebastián, con un Cristo en la Cruz de Luis de Medina y otros dos cuadros con San Juan Bautista y la Degollación de los Inocentes de Fco. Ricci. En este mismo muro a la entrada de la Capilla, se encuentra el altar de San Julián, con una talla de este santo, ar-

zobispo de Toledo y las dos tablas trecentistas, con la representación de dos apóstoles, que nos ocupan en el presente estudio. Por último , en el muro de la derecha, frente a estos tres altares, se encuentra el cuerpo momificado de Santa Ursula, traído en sustitución del de San Eugenio, que primitivamente ocupó tal lugar.



DESCRIPCION DE LA CAPILLA

NOTAS.-

- (1).- PARRO, S, R.: Toledo en la Mano . Toledo 1857, II, pág, 156.
- (2).- En realidad, la capilla de Santa Cruz o del Rey Don Sancho estuvo encima de la que hoy es la Capilla del Santo Sepulcro. Así lo describe Felipe Fernandez Vallejo ( Mss. R.A.H.): " Que la Capilla de Santa Cruz o del Rey D. Sancho estuvo....., encima de la Capilla del Sepulcro ".
- (3).- PARRO, S, R.: Toledo en la Mano. Ob, cit, pag, 156.

SAN JUAN

DESCRIPCION.- ( 1,72 x 0,73 m. )

El tema se reduce a una sola figura que destaca sobre el fondo dorado. No hay ninguna arquitectura que encuadre la escena y la dé sentido espacial. Sin embargo la figura del apóstol se dispone ligeramente en escorzo, buscando la profundidad.

El apóstol representado de cuerpo entero, muestra sus pies desahzados, debajo del manto, que apoyan en una cornisa de inspiración italiana. San Juan está representado como un hombre de mediana edad, con cabello largo, barba y nimbo. Se cubre con túnica y manto cuyo borde va decorado con una cenefa dorada. En su mano izcuierda sostiene el libro abierto de los Evangelios, mientras sostiene la pluma entre dos dedos, gesto muy elegante, que entronca casi con el gótico internacional. La mano que sujeta el libro deja caer el manto formando pliegues curvos a los pies.

La figura del apóstol constituye un primer plano, que destaca sobre el fondo de brocado, con el que en cierta manera

SAN JUAN

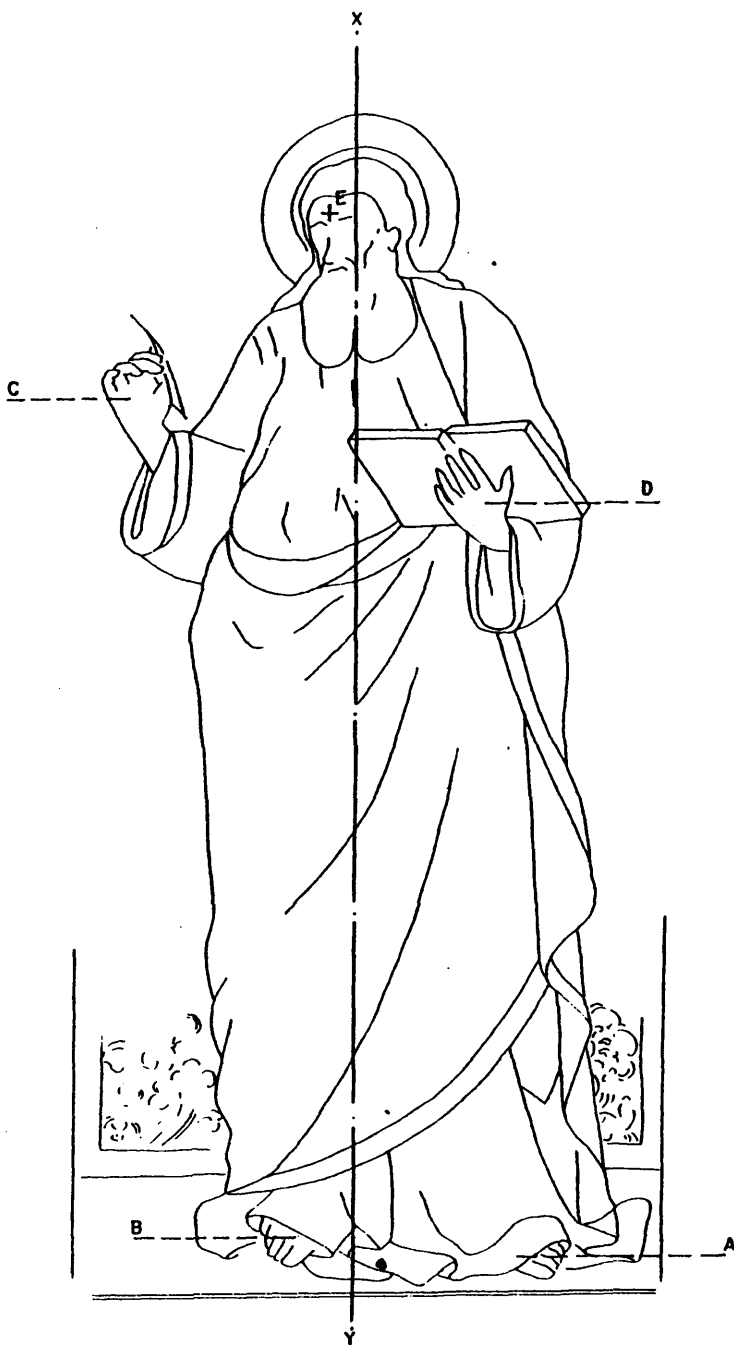
## PERSPECTIVA.-

Al ser una sola figura la que constituye la escena, la perspectiva viene dada simplemente por su posición y actitudes, de tal manera que se van creando distintos planos en el espacio.

La figura ligeramente escorzada respecto al espectador, avanza su pie izquierdo (A) mientras, el derecho queda retrasado (B). Sin embargo en contraposición, avanza la mano derecha (C) que sostiene la pluma, quedando ligeramente más retrasada la izquierda (D) con el libro. Un último término lo constituye el cuerpo (E). Se produce un ligero contraposto entre la dirección de las piernas y los brazos y la mirada del apóstol dirigida hacia la izquierda. Se establecen dos líneas de fuga divergentes; la de arriba hacia afuera y la de abajo hacia el fondo de la composición.

Por otra parte podemos trazar dos diagonales, como dos líneas de fuga, convergentes a la derecha de la composición y fuera de la escena, pasando por las manos y los pies del apóstol.

001  
SAN JUAN



SAN JUAN

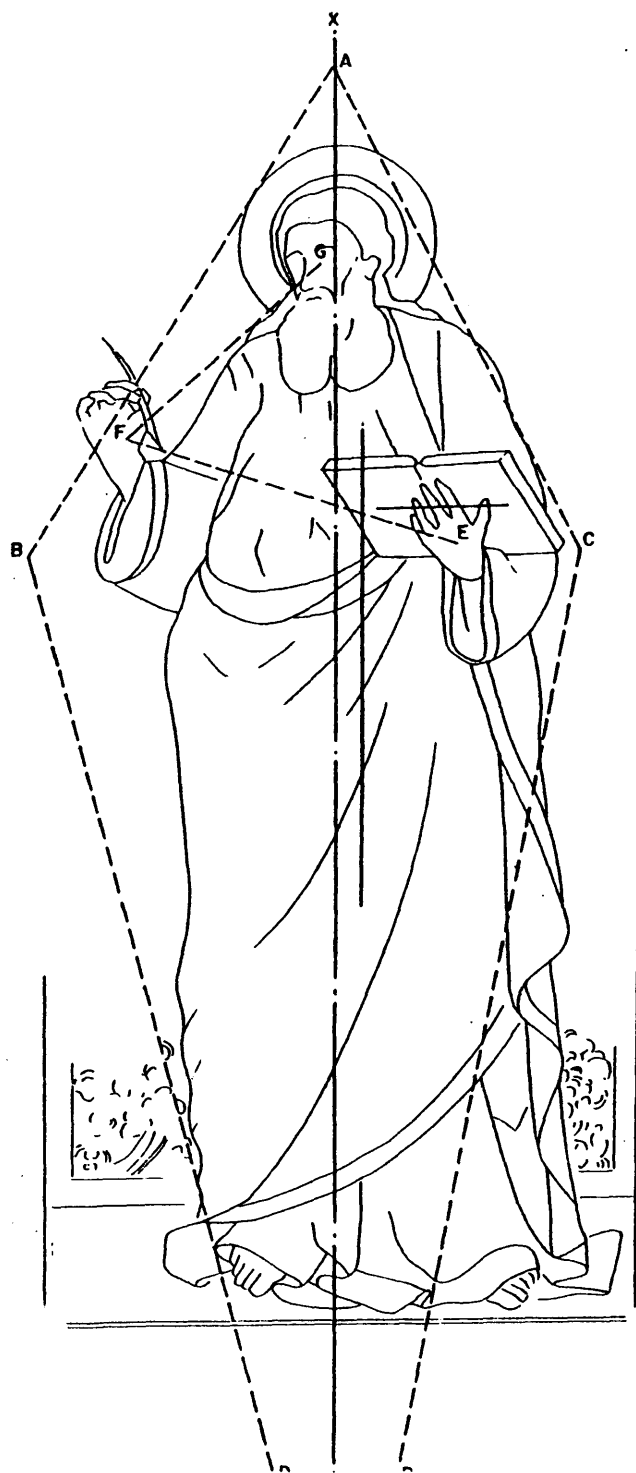
## COMPOSICION.-

La escena se reduce como hemos visto a la representación de la figura del santo sobre un fondo dorado. Por lo tanto resulta una composición muy simple. La figura se dispone ligeramente desplazada respecto al eje de simetría (X-Y), hacia la derecha. Con su cuerpo marca en el plano un predominio de la vertical; formada por la figura del santo, rota esta vertical, solamente por alguna diagonal o curva de las vestiduras o por la transversal formada por la posición del libro.

En lo que se refiere a la posición de la figura en el espacio: podemos incluir a San Juan en una figura geométrica, en un rombo (A-B-C-D), que puede ser interpretado también como dos triángulos contrapuestos, equilátero el de arriba e isósceles el de la zona inferior. Por otra parte hay distintos puntos de atención en la composición con los que se forma también un triángulo: desde la mano con la que sostiene el libro (E), pasando a la de la pluma (F) y de esta la atención pasa a la cabeza (G). Por último la dirección de la mirada nos lleva hacia la izquierda, fuera del cuadro, enlazando con el otro apóstol que mira en sentido contrario.

SAN JUAN

593



SAN JUAN

## ICONOGRAFIA.-

San Juan, hijo del pescador Zebedeo y hermano de Santiago el Mayor, es uno de los apóstoles más queridos de Jesús. Está presente en episodios importantes de su vida: acompaña a Jesús en el momento de la Transfiguración, en la Última Cena, reclina su cabeza sobre Cristo y en los últimos instantes de su vida, al pie de la Cruz, recibe las recomendaciones de Jesús junto a la Virgen.

Es perseguido en tiempos de Domiciano, sufriendo el intento de ser quemado vivo, salvado milagrosamente, se retira a la isla de Patmos, en la que escribe el Apocalipsis. Al morir Domiciano regresa a Efeso, y el Sumo Sacerdote del Templo de Diana, intenta envenenarlo, pero salvado milagrosamente de nuevo, es entonces cuando escribiría el 4º Evangelio (1).

San Juan está representado en esta tabla, lo mismo que San Simón, con la indumentaria de apóstol y por los atributos del libro y la pluma, en su calidad de Evangelista. El tipo físico de hombre mayor con barba, hace pensar en una iconografía en relación con Bizancio, ya que en Occidente, se representa casi siempre a San Juan como hombre joven imberbe, en su condición de dis-

cípulo amado de Jesús. Se le representa pues, como evangelista, como un hombre maduro, ya que según la tradición fué en este momento cuando escribió el Evangelio.



SAN JUAN

## ICONOGRAFIA.

## NOTAS.-

- (1).- La historia de su muerte es semejante a la de la Virgen. Los dos avisados de su muerte por un ángel. Sus discípulos no encuentran su cuerpo en la tumba que el mismo había cavado. Esta tradición popularizada por la Leyenda Dorada, proviene de la interpretación errónea de un pasaje de su evangelio en el que se lee : " Si yo quiero que permanezca hasta que yo vuelva, a tí que " JUAN, 21, 22.

SAN SIMON

DESCRIPCION.- ( 1,72 x 0,73 m. )

El santo en pie sobre una plataforma, destaca sobre el fondo dorado. Representado según la iconografía tradicional, lleva el libro de los Evangelios y el atributo de su martirio. Aparece como un hombre calvo, con barba y nimbo dorado.

Se cubre con túnica y manto. La túnica que llega hasta los pies deja ver la punta del calzado. En la mano derecha lleva el cuchillo instrumento de su martirio, mientras con su mano izquierda cubierta por la túnica en señal de respeto, sostiene el libro cerrado de los Evangelios. El manto como el de San Juan, cae en pliegues quebrados y está bordeado por una cenefa con decoración dorada. Se recoge en el lado izquierdo para caer formando pliegues y líneas onduladas, semejantes a las de San Juan.

A los pies del Santo corre al igual que en la otra tabla una cornisa de inspiración italiana. La figura destaca sobre el brocado del fondo, sin ningún encuadramiento arquitectónico que sirva de referencia ambiental

SAN SIMON

## PERSPECTIVA.-

La escena es muy simple, reduciéndose a la figura del santo destacando sobre el fondo dorado. No hay referencia espacial arquitectónica. Como su compañera la figura se distribuye respecto a un eje de simetría casi perfecto, dirigiendo su mirada hacia el lado contrario que San Juan, hacia la izquierda.

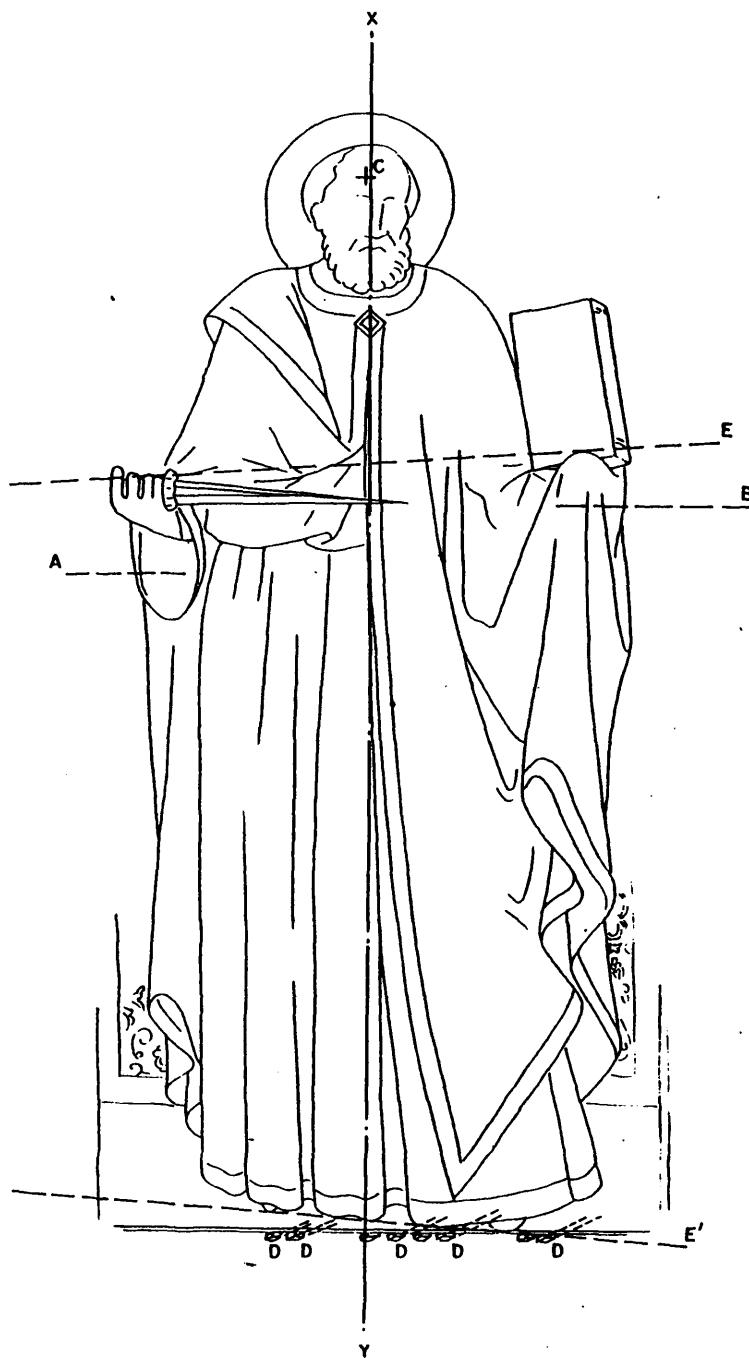
El suelo representado como una cornisa con mutilos, sobre la que se asienta la figura, sirve de referencia espacial. Sobre este suelo San Simón parece apoyar las puntas de sus pies, construido con una perspectiva mal hecha parece irse para arriba. Las líneas de fuga (D) que podemos trazar desde sus extremos, no son convergentes sino paralelas. Dan así una visión de arriba a abajo, al tiempo que permite ver el borde de esta supuesta cornisa.

Pero por otra parte la misma figura en si misma da distintos puntos de profundidad. Presenta así en un primer plano los brazos; en un lugar más avanzado el brazo derecho (A), que sostiene el cuchillo en su mano; Ligeramente más retrasado se dispone el brazo izquierdo (B), cubierta su mano por el manto y sosteniendo el libro cerrado en ella; en un último plano se sitúa el cuerpo y la cabeza (C). El cuerpo, dispuesto ligeramente en es-

corzo marca también dos planos que podemos seguir: en el pie izquierdo más adelantado que el derecho, realizándose la misma combinación en las manos, que forman dos diagonales o líneas de fuga, convergentes en la zona izquierda fuera de la composición (E-E').

Elementos que juegan también un papel especial en la composición son el cuchillo, dispuesto horizontalmente y el libro puesto ligeramente en escorzo, de manera que permite ver su canto.

600  
SAN SIMON



SAN SIMON

## COMPOSICION.-

El tema se reduce exclusivamente a la figura que destaca sobre el fondo dorado, sin ningún encuadramiento arquitectónico. La figura del santo se dispone simétricamente respecto a un eje de simetría (X-Y), equilibrándose sus masas casi de manera perfecta, quedando el libro a la derecha y el cuchillo en el lado opuesto.

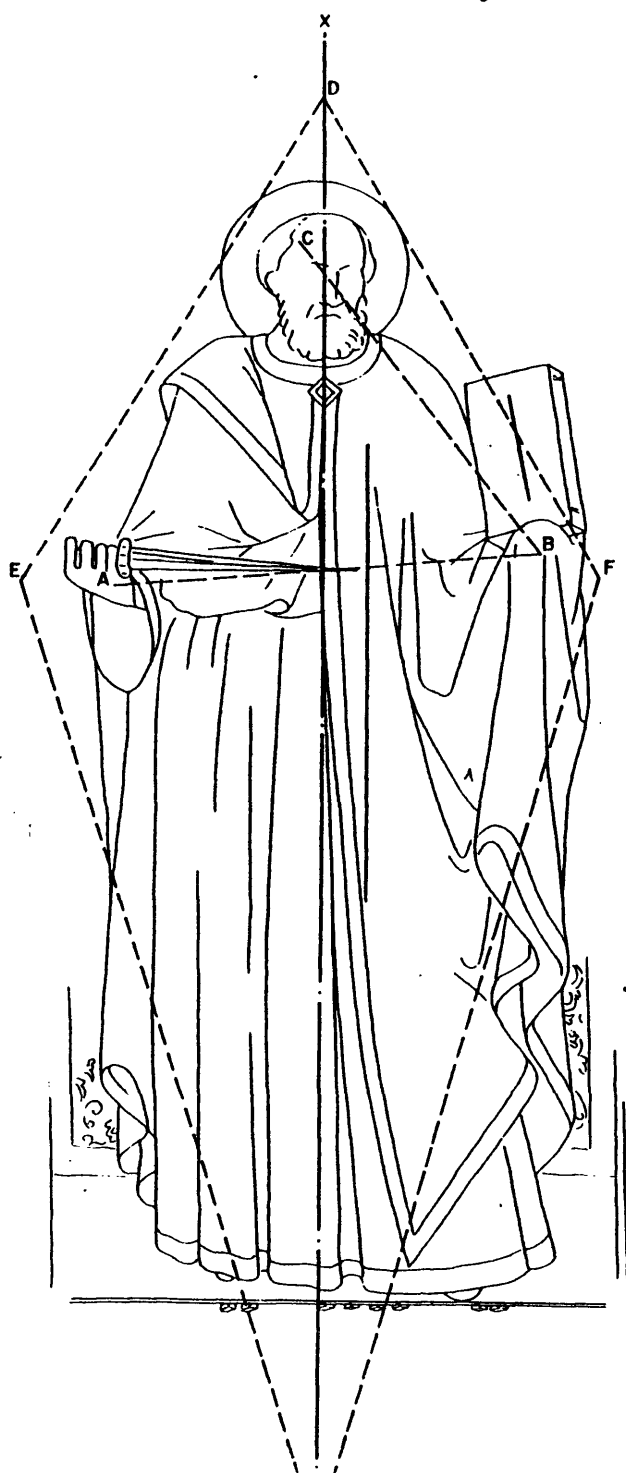
Al igual que sucedía con la figura de San Juan, destaca la verticalidad, rota solo por la diagonal del libro y la casi horizontal formada por el cuchillo, dispuesto en sentido transversal.

La figura en su composición espacial presenta varios puntos de atención, con los que podemos trazar unas líneas en zig-zag de izquierda a derecha: desde la mano derecha (A), que sostiene el cuchillo, pasamos a la mano izquierda cubierta por el manto que soporta el libro (B) y desde aquí se puede trazar otra línea que va hasta la cabeza (C), en donde la mirada de izquierda a derecha del santo enlaza con el espectador. Por otra parte la figura en su totalidad, se incluye en un esquema geométrico romboidal (D-E-F-G), de la misma manera que en San Juan.

En cuanto a su actitud el santo, hace juego con el otro apostol, dirige su mirada hacia la lejanía, de izquierda a derecha, contraponiéndose de esta manera a San Juan, que marca con su cuerpo y mirada una dirección más acusada hacia la izquierda.

SAN SIMON

603





SAN SIMON

## ICONOGRAFIA.-

Aparece en los Evangelios con el nombre de el Cananeo, como uno de los doce apóstoles (1). San Lucas (2), le da el nombre de Zelote.

Su historia es la peor conocida entre los apóstoles. Según las tradiciones conservadas en el breviario romano, predicó en Egipto. Se le ha confundido con el sobrino de Jesús. Generalmente en la iconografía aparece asociado a San Judas Tadeo, con quien según la leyenda habría llevado al rey Abgar de Edessa una carta y una imagen de Cristo. Discutiendo los dos con los magos persas, fueron degollados. Según otra tradición transmitida por el Pseudo-Abdías y la Leyenda Dorada, Simón al igual que el profeta Isaias había sido serrado,(3).

Generalmente se le representa con una sierra en la mano. En este caso se ha elegido el instrumento con el que fué degollado, el cuchillo. Se ha venido atribuyendo esta tabla como la representación de San Pablo, viendo en el cuchillo una espada, sin embargo el instrumento representado aquí es más corto que una espada, y por otra parte al estar en relación con la tabla del Vassar College en la que se representa a San Judas Tadeo, no hay ninguna duda de que los dos santos hacen pareja dentro de un mismo conjunto iconográfico, en donde aparecen en su calidad de apóstoles con el libro de los Evangelios en sus manos y el instrumento de su martirio.

SAN SIMON

ICONOGRAFIA.-

NOTAS.-

- (1).- MATEO, X, 4 y MARCOS, III, 18.
- (2).- LUCAS, VI, 15. Se daba este nombre a los judios que cumplian con gran fervor la Ley y Culto Mo-  
saico.
- (3).- BERNHEIMER, R.: "The Martyrdom of Isaiah " . Art  
Bull, 1952.

PROBLEMATICA EN TORNO A LA IDENTIFICACION DE LAS TABLAS.  
SUS RELACIONES CON ITALIA Y CON OTRAS OBRAS.

Las dos tablas bien conservadas, representan dos figuras masculinas, en pie, destacando sobre un fondo dorado y con un encuadramiento en madera dorada. Las figuras intactas , destacan sobre el brocado del fondo quizá repintado en fechas posteriores.

Se trata de dos figuras robustas, de caracter giottesco. Llama la atención en ellas, en primer lugar la pequeñez de sus cabezas respecto al resto del cuerpo. Se ha pensado en un artista español, que imitara a contemporaneos italianos. Sin embargo despues de un examen de las tablas no hay ninguna duda, de que su autor es - un artista florentino, de buena calidad, en el que se - aprecian aún el sentido de volumen y la monumentalidad, derivados del arte de Giotto.

El primer problema planteado en la contemplación de estas tablas, es el de su identificación. Se han venido identificando como los dos apóstoles San Pedro y San Pablo, pensando que la figura con el libro y la pluma pudiera ser San Pedro y la de la espada la representación de San Pablo. Sin embargo no es una espada lo que ha representado el artista, sino un cuchillo, lo que permite relacionar la figura con el apóstol San Simón, apoyándonos en que hace pareja con la tabla de San Judas Tadeo.

que veremos más tarde del Vassar College de Nueva York. Por lo tanto si el personaje con el cuchillo es San Simón, el otro personaje que sostiene la pluma y el libro, no tiene por qué ser San Pedro, sino que es más fácil su identificación con San Juan, uno de los Evangelistas.

Es difícil la identificación de las tablas, al no tener datos concretos en torno al conjunto a que pertenecían o a su procedencia. Se han relacionado con la Capilla de San Blas el Gudiol (1), sostiene la identidad del autor de la tabla con uno de los fresquistas de la Capilla de San Blas, atribuyendo la obra a Gerardo Starnina. Boskovits (2), apunta relaciones más estrechas con la Capilla de San Eugenio, distinguiendo en ellas la manera de hacer de Monaco, relacionándolo con Antonio Veneciano, con un gran interés por lo plástico que le lleva a relacionarlas con Agnolo Gaddi. Para él el artista de la Capilla de San Eugenio y del Santo Sepulcro, debió formarse en los años 80, en la obra de Agnolo Gaddi y de sus seguidores, acercándose a la manera de hacer de Veneciano. Post,(3) por su parte atribuye la obra a Starnina, único artista italiano que se sabe a trabajado en este periodo en Toledo. Se apoya en la similitud de los dos apostoles con la Capilla de los Castellanos en Santa Croce de Florencia, obra atribuida por Vasari a Starnina; pero sin embargo niega la atribución hecha por Gudiol y otros autores del Retablo de San Eugenio a Starnina.

En el análisis de las tablas no hay que olvidar la relación con modelos italianos, no solo estilística-

mente sino tambien por su iconografia. Esta relación es muy clara con el Retablo de San Julian y de San Vicolás de la Pinacoteca de Munich, que Schmarsow (4) atribuye a Starnina y Oertel (5) a Agnolo Gaddi.

Estas dos tablas se relacionan con una tercera perteneciente quizá al mismo conjunto. Se trata de la tabla con la imagen de San Judas Tadeo, del Vassar College de Poughkeepsie ( Nueva York), atribuida a Antonio Veneciano (6). Las tablas toledanas tienen el mismo encuadramiento que la de Nueva York y sus caracteres estilísticos son tambien los mismos, se mantienen los mismos rasgos físicos, así como el tipo de plegados en las vestiduras y composición. Por lo tanto se podría pensar de que las tres formaran parte de un mismo conjunto, que desconocemos. De esta manera San Simón haria pareja con la tabla de San Judas Tadeo, y el personaje de la pluma seria San Juan lo que hace pensar que formaran parte de un conjunto dedicado a los apóstoles.

PROBLEMATICA EN TORNO A LA IDENTIFICACION DE LAS TABLAS.  
SUS RELACIONES CON ITALIA Y CON OTRAS OBRAS.

NOTAS.-

- (1).- GUDIOL RICART, J.: La Pintura Gótica. Ars Hispaniae, T. IX pág, 204.
- (2).- BOSKOVITS, Miklós.: Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento. Firenze 1975. pág, 157.
- (3).- POST, R. CH.: A History of Spanish Painting. Cambridge, 1930. pág, 647-48. T. IV.
- (4).- SCHMAROW, A.: Wer ist G. Starnina? Leipzig, 1912. Dice que la obra procede de la Annunziata y fué adquirida en Florencia en 1809 junto a una predella con cuatro tablas con escenas de San Nicolás y San Julian.
- (5).- OERTEL, R.: Early Italian Painting to 1400. London 1968. Sin embargo las tablas de Toledo las atribuye a uno de sus discípulos, colaborador de Starnina.
- (6).- Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, New York,: Selections from the Permanent Collection. 1967, - fig, 565, pag, 3.

DATOS Y ATRIBUCIONES DE LA TABLA DEL VASSAR COLLEGE.

Esta tabla con la representación de San Judas Tadeo, se encuentra actualmente en la colección del Vassar College (Poughkeepsie, New York). Habiendo pertenecido anteriormente a la Kleinberger Galleries de Paris, en 1921-22, pasó a la Kleinberger Galleries de Nueva York, pasando más tarde a Frank, L. Babbott, su último propietario, quien la donó al Vassar College.

La tabla, aparece en la ficha de la galería como representación de S. Tadeo o S. Judas, atribuida a Gerardo Starnina (1354- 1413), , pero sin localización concreta de sus procedencia o su datación. El número que se le ha adjudicado es el 22.1 y en cuanto a su técnica, la ficha dice que ha sido ejecutada al temple sobre tabla.

Se publica la tabla por primera vez en 1925 por McComb, (1) como obra de Taddeo Gaddi. Esta atribución se mantiene en el catálogo del Vassar College de 1938 y de 1939 (2). En 1952 Káptai (3), fecha la tabla hacia la mitad del siglo XIV. En 1964 y más tarde en 1972, Federico Zeri y Burton B. Fredericksen, (4), adjudican la tabla a Antonio Veneziano, manteniendo que tiene las mismas proporciones que el retablo que ejecutó Veneziano para la Capilla de San eugenio. Luciano Bellosi (5) , en 1965 duda de esta atribución a Veneziano. En 1975 Fernando Bologna (6), relaciona la tabla con dos apóstoles ori-

ginariamente colocados en la Capilla de Salvador, manteniendo que tienen las mismas medidas del Retablo de San Eugenio, cosa que como hemos visto no es cierto, pudiendo afirmar con toda seguridad que no pertenecen al conjunto de San Eugenio, con el que si se relacionan. Por último Boskovits, atribuye la obra con ciertas dudas a Starnina. (7).



DATOS Y ATRIBUCIONES DE LA TABLA DEL VASSAR COLLEGE.

NOTAS.-

- (1).- McCOMB, A.: " On the Italian Primitives at Vassar College ". The Arts, Sep, 1925. page, 151-152, fig, 3.
- (2).- McCOMB, A.: "Vassar College Art Gallery Catalogue " 1939, p, 30, fig, 3.
- (3).- KAFTAL, G.: Saints in Italian Art: Iconography of the Saints in Tuscan Painting. Florencia , Sansoni, 1952, Vol, I, p. 965, no 294b.
- (4).- FREDERICKSEN, BB, y ZERI, F.: Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1972, pag, 10, 451, 623.
- (5).- BELLOSI, L.: " Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco". Paragone, nº 187, Sep, 1965, pag, 42.
- (6).- BOLOGNA, F.: " Un altro pannello del retablo del Salvatore a Toledo : Antonio Veneziano o Gherardo Starnina ? ". Prospettiva, nº 2, 1975, p, 43-52.
- (7).- BOSKOVIKS, M.: Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento. Firenze 1975. pag, 157.

SAN JUDAS TADEO

DESCRIPCION.- ( 1,70 x 0,87 m., con marco )

Como los otros dos apóstoles, está representado de pie, destacando sobre un fondo dorado. La figura con nimbo, de frente al espectador, adelanta ligeramente su pierna derecha. En la mano izquierda lleva un libro de las mismas características que el de San Juan. Su mano derecha, cubierta con un paño, sostiene una lanza instrumento de su martirio.

San Judas viste con túnica y manto también, que permite ver la zona superior de la túnica. Las vestiduras tienen igualmente los bordes dorados y caen formando los mismos pliegues que en las otras tablas. El santo va descalzo asomando su pie izquierdo por debajo de las vestiduras.

La figura, como los otros dos apóstoles, mantiene la mirada perdida, fija hacia el espectador. El suelo en que se apoyan sus pies, también de características muy semejantes, está ligeramente inclinado hacia abajo por un defecto en su construcción.

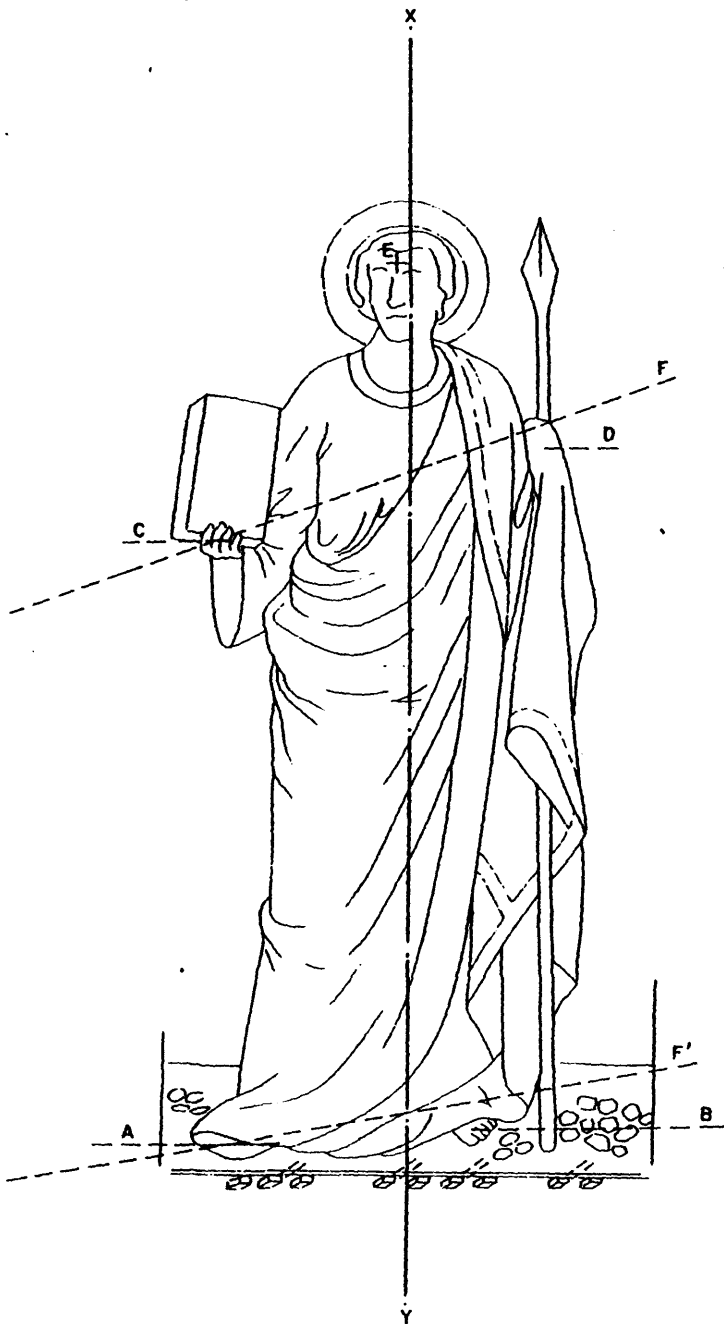
SAN JUDAS TADEO

## PERSPECTIVA.-

La posición de la figura en el espacio va creando distintos planos de manera que podemos establecer un primer término en la pierna derecha adelantada hacia el espectador (A); ligeramente más retrasado se sitúa el pie izquierdo (B), que asoma por debajo de las vestiduras; a continuación tenemos el plano formado por su brazo derecho (C), que sostiene el libro, seguido del brazo izquierdo que sostiene la lanza (D); por último el rostro (E), constituye el quinto plano; anulándose toda referencia espacial como consecuencia del fondo dorado. Sin embargo en la zona inferior de la composición hay una referencia ambiental en el suelo en que se asientan los pies del santo. Este presenta los mismos errores en la construcción de la perspectiva, comunes a casi toda la pintura del Trecento, consistentes en hacer un primer término más bajo que el último, dando de esta manera la sensación de que el suelo está inclinado y que por tanto la figura no se sienta realmente en él.

Por otra parte, la figura como en las otras tablas toledanas, la misma sensación de volumen característica. Como en el caso de su pareja, San Simón, con sus brazos y pies se establecen dos diagonales convergentes, fuera del cuadro; en este caso hacia el lado contrario, hacia la izquierda, (F-F').

615  
SAN JUDAS TADEO



SAN JUDAS TADEO

## COMPOSICION.-

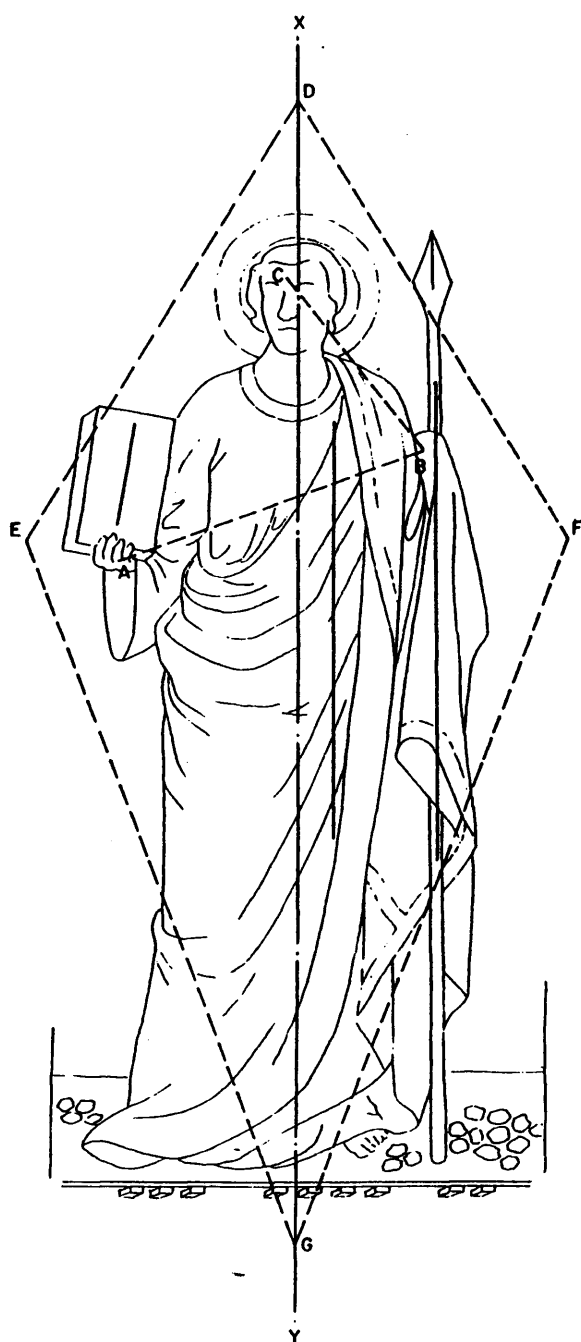
La composición muy simple se reduce como en las tablas toledanas a una sola figura sobre un fondo de brocado. La figura se dispone en el eje de la composición (X-Y), simétricamente respecto a él; equilibrándose la composición con el libro que sostiene a la izquierda y la lanza del lado opuesto. Destaca como en las otras ocasiones la verticalidad de la figura, reforzada por la posición de la lanza, mientras el libro se coloca ligeramente en diagonal.

La figura en el espacio presenta varios puntos de atención, con los que trazamos un zig-zag, desde la izquierda, con la mano que sostiene el libro (A), pasando por la otra mano, a la derecha, con la que coge la espada (B), hasta la cabeza (C), dirigiendo la mirada hacia la izquierda, al lado opuesto de San Simón, enlazando también con el espectador. La figura se ve cortada por dos diagonales paralelas, formadas por los pies y las manos.

Como en las otras tablas, podemos incluir a San Judas en un esquema geométrico, en un rombo (D-E-F-G). Con su actitud, hace pareja con San Simón; la composición es muy semejante, en este caso se invierten los a-

tributos, la lanza está a la derecha y el libro a la izquierda. Al mismo tiempo se contrapone la dirección de la mirada, respecto a San Simón, que miraba hacia la derecha y también respecto a San Juan, que tanto con su cuerpo como con la mirada se dirige de una manera más acusada hacia la izquierda, que San Judas.

010  
SAN JUDAS TADEO



SAN JUDAS TADEO

## ICONOGRAFIA.-

Fué uno de los doce apóstoles, hermano de Santiago el Menor. Su papel en el Evangelio es nulo. Después de morir Jesús, predica con Simón en Siria y Mesopotamia. No se sabe casi nada acerca de su vida; en el Evangelio no aparece mas que una vez para dirigir una pregunta a Jesús (1). Es el autor de una de las epístolas católicas en la que combate las mismas herejías que la 2ª de San Pedro, lo que permite suponer que predicasen por los mismos lugares. En tiempos de Domiciano se sabe que había muerto ya (2), pues se habla de como los descendientes de Judas sufren persecución.

Los autores han recogido diversas tradiciones acerca de su vida. Según Nicéforo Callisto, en su Historia Eclesiástica (3), San Judas habría evangelizado Judea, Galilea, Arabia, Siria, Mesopotamia y Persia. Algunos autores sirios (4), afirman que predicó el Evangelio en Edessa, tradición que es consignada ya en San Jerónimo. Eusebio de Cesarea, habla de como San Judas Tadeo, uno de los 62 apóstoles, había sido llamado a predicar a Edessa. Cita como en sus archivos ha encontrado pruebas en una carta del rey Abgar a Jesús en que le pedía ser curado de la lepra, según esto Jesús habría enviado a San Judas. El historiador armenio Moisés de Khorène, narra los mismos hechos, según los cuales San Ju-



das habria llevado a Edessa desde Jerusalem una imagen con el retrato del Salvador (5). La Leyenda Dorada recoge esta tradición por la que San Judas cura al rey Abgar de Edessa, frotandole el rostro con una carta de Cristo. En la Edad Media no fué bien vista la figura de Judas Tadeo por la asimilción que se hacia de su nombre con el del traidor Judas. Sin embargo Santa Brígida, cuenta en sus revelaciones que el Salvador le encargó dirigirse con confianza a San Judas Tadeo, convirtiéndose - así este apóstol en el abogado de las causas desesperadas.

Su atributo más frecuente es una maza. con la que fué golpeado, sin embargo a veces se reemplaza por una espada o un hacha o una alabarda como en este caso, a veces incluso puede llevar una escuadra, atributo habitual de Santo Tomás. La figura siguiendo la iconografía de las tablas toledanas está representada en su calidad de apóstol, con el instrumento del martirio.

SAN JUDAS TADEO

ICONOGRAFIA.

NOTAS.-

- (1).- JUAN, XIV, 22 , le designa bajo el nombre de " Judas no Iscariote ".
- (2).- EUSEBIO DE CESAREA.: H.E. III, 19.
- (3).- NICEFORDO CALLISTO.: H.E. II. 40 T, XXIII.
- (4).- DICTIO'NNAIRE DE LA BIBLE.: col, 1086.
- (5).- Este retrato, se encontraba según la tradición en el siglo V, en Edessa.

#### CARACTERES ESTILISTICOS Y AUTOR

A pesar de los retorques sufridos, el buen estado en que se encuentran las tablas, permiten apreciar un mismo estilo. Las dos pertenecen a una misma mano - dentro del taller trecentista toledano. Las características de las figuras son muy semejantes, con unos mismos caracteres en los rasgos físicos. Las dos tablas - representan un mismo tipo físico, con ojos rasgados, - cejas arqueadas, arrugas en la frente, nariz ancha, oreja pequeña, y comisura de los labios arqueada hacia abajo. Caracteres todos ellos que hemos observado en otras obras de la Catedral de Toledo y más concretamente en el Retablo de San Eugenio, al que están muy próximas. Si - bien por sus medidas no pueden pertenecer al mismo conjunto, como han apuntado algunos autores. Sin embargo - responden a un mismo estilo y están muy próximas por tanto a la manera de hacer de Gerardo Starnina.

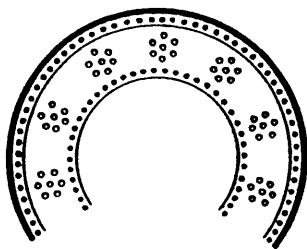
Las figuras de los apóstoles, responden al igual que todas las del taller toledano a un cánón bastante - macizo. Son figuras en las que se valora fundamentalmente el volumen. Son grandes, pero presentan la peculiaridad de tener unas cabezas muy pequeñas en relación con el cuerpo. Esta particularidad nos permite relacionar - las con la manera de hacer de Veneziano. En lo que se refiere a la indumentaria: la manera de tratar las ves-

tiduras en las dos figuras es muy semejante y está también en relación directa con modelos italianos. El espacio es un elemento fundamental también para este maestro. La perspectiva utilizada es también la misma en las dos figuras, que incluidas en esquemas geométricos regulares (rombos) escalonan las distintas partes de su cuerpo para crear profundidad. Se busca especialmente el espacio en la posición de los pies y de las manos, sirviendo la posición de la figura para formar los distintos planos de profundidad de la composición. Se repite también el mismo esquema compositivo para las dos figuras. Las dos presentan una misma actitud, con un libro en la mano izquierda, Simón, cerrado y Juan abierto; mientras levantan la mano derecha, Simón con el cñchillo, instrumento de su martirio y Juan con la pluma, haciendo alusión a la ejecución del Evangelio. Son composiciones centradas respecto a un eje de simetría, con un equilibrio de masas a izquierda y derecha. Varía sin embargo la orientación de las figuras, mientras San Simón dirige su mirada hacia la izquierda, San Juan lo hace en sentido contrario.

Todos estos caracteres atribuidos a las tablas toledanas, son aplicables a la tabla con la representación de San Judas Tadeo del Vassar College; todas ellas pertenecientes a un mismo conjunto iconográfico. El conjunto al que pertenecen estas obras hay que relacionarlo con los frescos de la Capilla de San Blás, pero están más próximos al Retablo de San Eugenio. En ellas se funden una serie de notas distintivas de distintos maestros. De

tal manera que podemos hablar de un carácter minucioso, que Boskovits (1), atribuye a la obra de juventud de Lorenzo Monaco. El canon de cabeza pequeña respecto al cuerpo permite ponerlo en relación con obras de Antonio Veneziano, al que algunos autores atribuyen la tabla de Nueva York (2), pero el interés por el volumen y el sentido espacial, nos llevan al arte de Agnolo Gaddi, del que había huella en el Retablo de San Eugenio y más concretamente a uno de sus discípulos, al que atribuimos el retablo, Gerardo Starnina. Si por otra parte como deduce Boskovits, Veneziano pudo venir a España y más concretamente a Castilla, en donde le localiza trabajando en la Capilla de San Blás. Teniendo en cuenta que Starnina pudo estar en contacto con él, es lógico que similara elementos estilísticos, que están presentes en estas tablas. Por lo tanto a la hora de dar una atribución a estas tablas, podemos hablar del MAESTRO DEL SANTO SEPULCRO, relacionándolo cronológica y estilísticamente con el Retablo de San Eugenio y muy próximo a Gerardo Starnina, con elementos del arte de Veneziano.

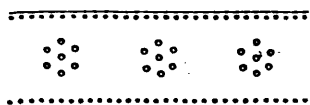
NIMBOS Y ENCUADRAMIENTOS



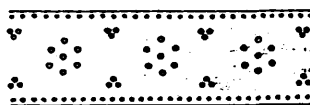
SAN JUAN  
SAN SIMON



SAN JUDAS TADEO  
( VASSAR COLLEGE )



ENCUADRAMIENTO  
( SAN JUAN Y SAN SIMON )



ENCUADRAMIENTO  
( SAN JUDAS TADEO )

CARACTERES ESTILISTICOS Y AUTOR

NOTAS.-

- (1).- BOSKOVITS, M.: Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento. Firenze, 1975. pág, 157.
- (2).- Ver capítulo Datos y atribuciones de la tabla del Vassar College.

64

# **FOTOGRAFIAS**

**VOLUMEN I**



628

1

627

# TOLEDO

## CATEDRAL

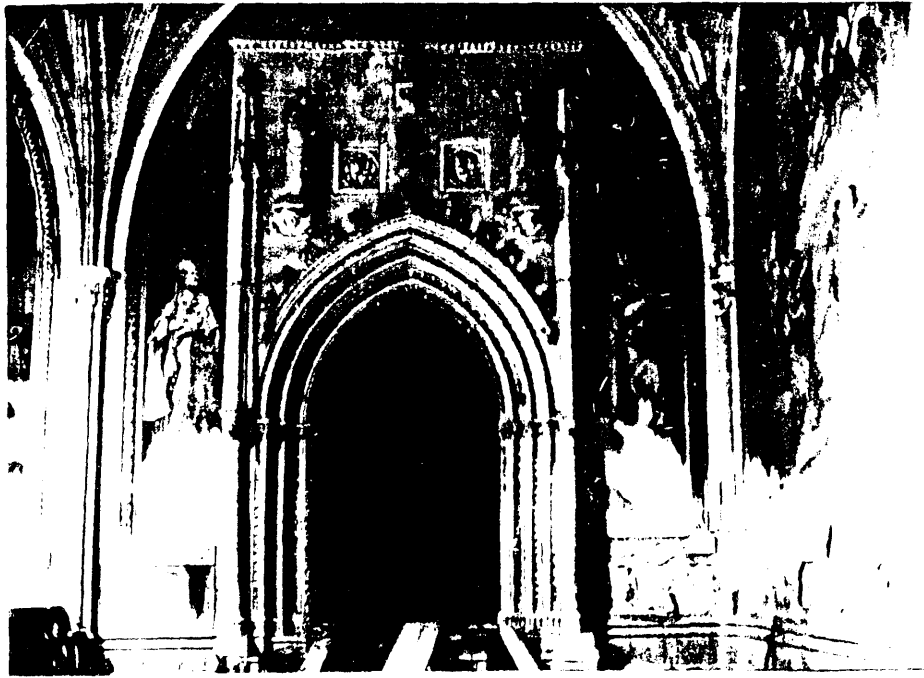
2

630

**CAPILLA DE SAN BLAS**  
**RELACIONES**



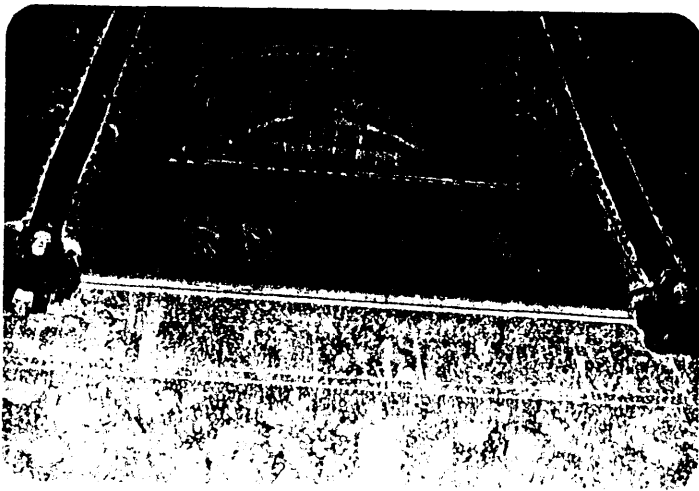
633



CAPILLA DE SAN BLAS (Portofino).



CAPILLA DE SAN BLAS (Firma de Rodríguez de Toledo).



SAN LUCAS Y SAN JUAN.



SAN LUCAS Y SAN JUAN.

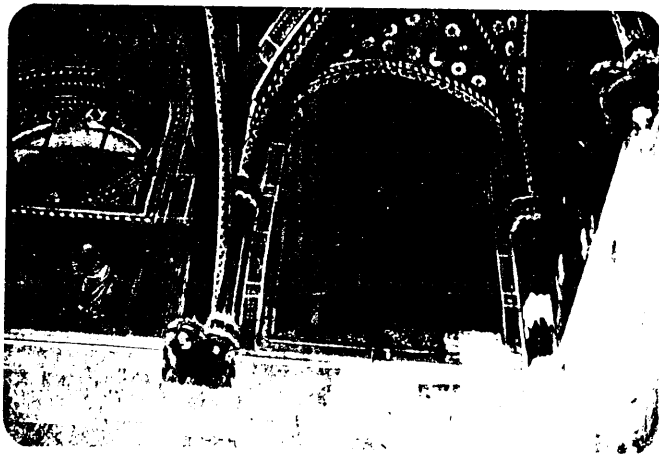




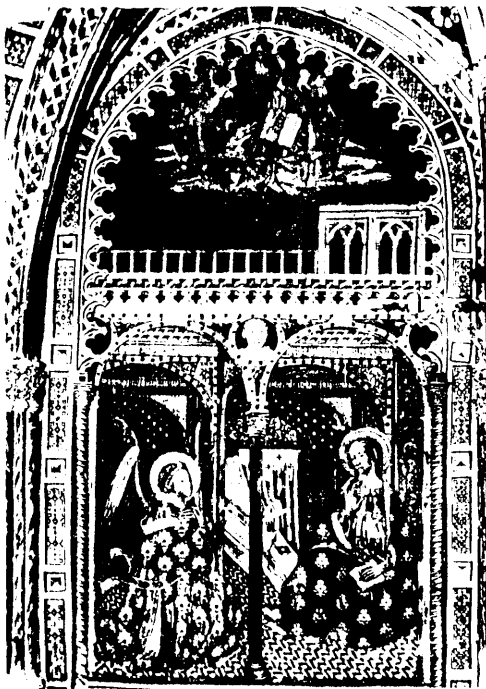
SAN LUCAS. (Detalle)



SAN JUAN. (Detalle)



ANUNCIACION.



ANUNCIACION.



ANUNCIACION (Detalle Dios Padre).



ANUNCIACION (Detalle Virgen).



ANUNCIACION (Detalle Virgen).



ANUNCIACION (Detalle Virgen).



ANUNCIACION. (Detalle Angel).



ANUNCIACION (Detalle Angel)



ANUNCIACION (Detalle Angel).



ANUNCIACION. (Detalle zona inferior).



ANUNCIACION. (Detalle).



ANUNCIACION (Detalle).



NATIVIDAD.



NATIVIDAD  
(Detalle)



NATIVIDAD  
(Detalle Niño).



NATIVIDAD  
(Detalle Virgen).



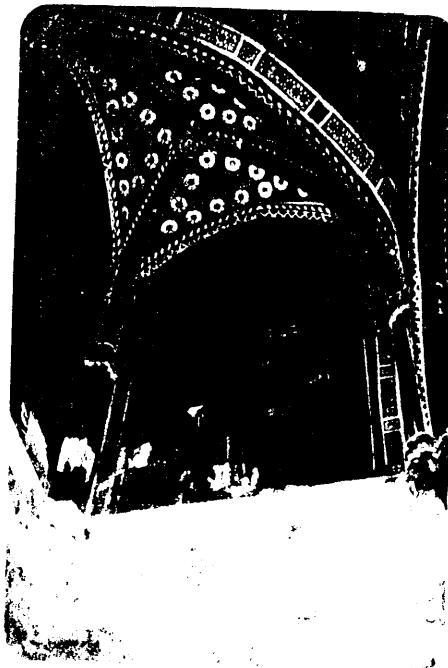
NATIVIDAD  
(Detalle San José)



NATIVIDAD  
(Detalle pastores)

14

046



PRENDIMIENTO



PRENDIMIENTO



PRENDIMIENTO  
(Detalle Cristo).



PRENDIMIENTO  
(Detalle)



PRENDIMIENTO  
(Detalle)



CRUCIFIXION



16

644

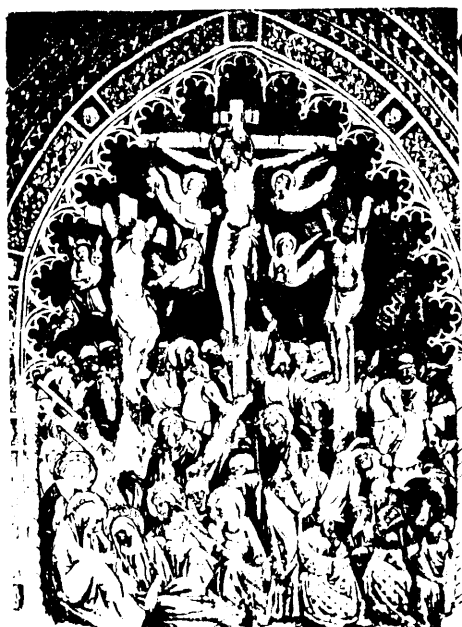


CRUCIFIXION



CRUCIFIXION

17  
645



CRUCIFIXION



CRUCIFIXION  
(Detalle Cristo).



CRUCIFIXION  
(Detalle grupo Stas. Mujeres)



CRUCIFIXION  
(Detalle grupo Stas. Mujeres)



CRUCIFIXION  
(Detalle)



CRUCIFIXION  
(Detalle Virgen).



CRUCIFIXION  
(Detalle Magdalena)



CRUCIFIXION  
(Detalle San Juan)

19  
647



CRUCIFIXION.  
(Detalle soldados).



CRUCIFIXION  
(Detalle).



ENTIERRO DE CRISTO Y DESCENSO AL LIMBO



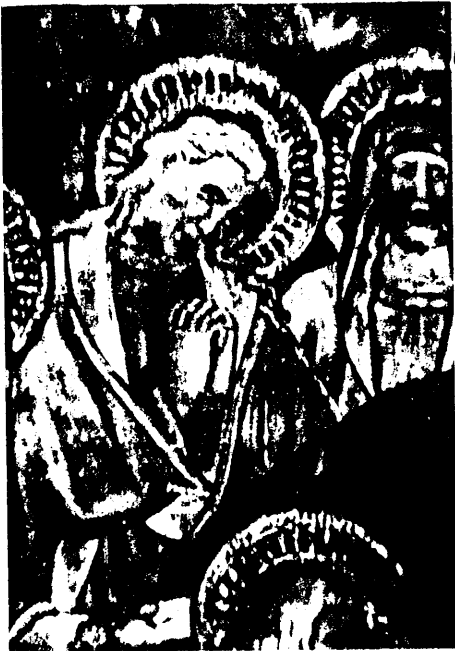
ENTIERRO DE CRISTO.



ENTIERRO DE CRISTO.  
(Detalle Cristo).



ENTIERRO DE CRISTO.  
(Detalle).



ENTIERRO DE CRISTO  
(Detalle San Juan)



ENTIERRO DE CRISTO  
(Detalle Magdalena).



ENTIERRO DE CRISTO  
(Detalle Virgen).



ENTIERRO DE CRISTO  
(Detalle de Cristo).



DESCENSO AL LIMBO

DESCENSO AL LIMBO.  
(Detalle).DESCENSO AL LIMBO  
(Detalle Cristo).



DESCENSO AL LIMBO.  
(Detalle Cristo).



DESCENSO AL LIMBO.  
(Detalle Justos).



DESCENSO AL LIMBO.  
(Detalle Justos).



DESCENSO AL LIMBO.  
(Detalle Justos).





RESURRECCION

RESURRECCION  
(Detalle)RESURRECCION  
(Detalle Cristo)RESURRECCION  
(Detalle Cristo)



25

653



RESURRECCION.  
(Detalle soldado)

RESURRECCION.  
(Detalle soldado).



ASCENSION



ASCENSION.  
(Detalle zona inferior)



ASCENSION.  
(Detalle zona superior)



ASCENSION  
(Detalle Cristo).



ASCENSION.  
(Detalle Virgen)



DIOS PADRE Y CRISTO. JUICIO FINAL



DIOS PADRE Y CRISTO.  
JUICIO FINAL.



DIOS PADRE Y CRISTO  
(Detalle)



DIOS PADRE Y CRISTO  
(Detalle Cristo).



DIOS PADRE Y CRISTO.  
(Detalle Dios Padre).

28

656



DIOS PADRE Y CRISTO.  
(Detalle Angel).



DIOS PADRE Y CRISTO.  
(Detalle Angel).



JUICIO FINAL.

657

29



JUICIO FINAL.  
(Detalle Cristo)



JUICIO FINAL.  
(Detalle Cristo)



JUICIO FINAL.  
(Detalle, angel, instrumentos Pasión)



JUICIO FINAL.  
(Detalle, angel, instrumentos Pasión)



JUICIO FINAL.  
(Detalle Justos).



JUICIO FINAL.  
(Detalle Condenado).



PENTECOSTES.



PENTECOSTES.  
(Detalle)



PENTECOSTES  
(Detalle)



PENTECOSTES  
(Detalle)

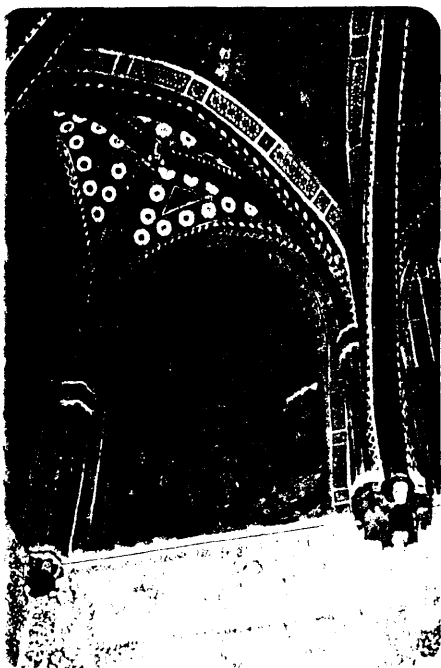


PENTECOSTES  
(Detalle Virgen)



PENTECOSTES  
(Detalle curiosos)





32

669



TRANSFIGURACION

TRANSFIGURACION



TRANSFIGURACION



TRANSFIGURACION  
(Detalle Cristo).



TRANSFIGURACION  
(Detalle Cristo)



TRANSFIGURACION  
(Detalle Moisés)



TRANSFIGURACION  
(Detalle Moisés)



TRANSFIGURACION  
(Detalle Elías)



TRANSFIGURACION  
(Detalle Elias).



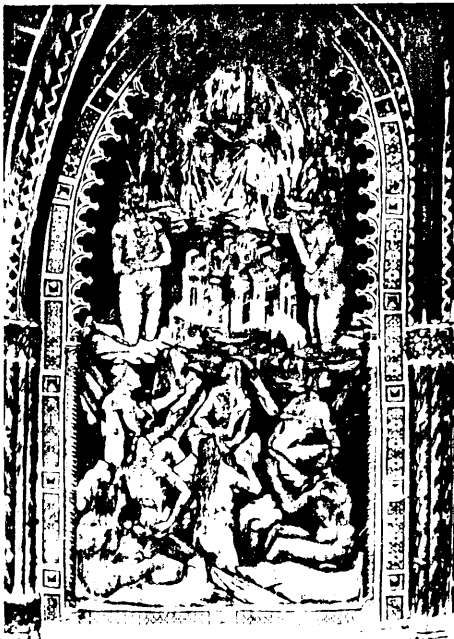
TRANSFIGURACION  
(Detalle Apostol)



TRANSFIGURACION  
(Detalle Apostol).



TRANSFIGURACION  
(Detalle Apostol).



RESURRECCION DE LA CARNE

RESURRECCION DE LA CARNE  
(Detalle Cristo)RESURRECCION DE LA CARNE  
(Detalle Cristo).RESURRECCION DE LA CARNE  
(Detalle).



RESURRECCION DE LA CARNE.  
(Detalle).

36  
664



RESURRECCION DE LA CARNE.  
(Detalle).



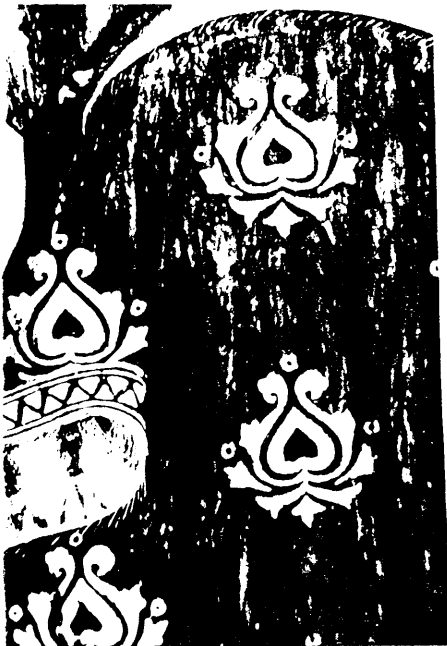
RESURRECCION DE LA CARNE.  
(Detalle).



RESURRECCION DE LA CARNE.  
(Detalle).



RESURRECCION DE LA CARNE  
(Detalle).



ANUNCIACION.  
(Detalle vestiduras Virgen).



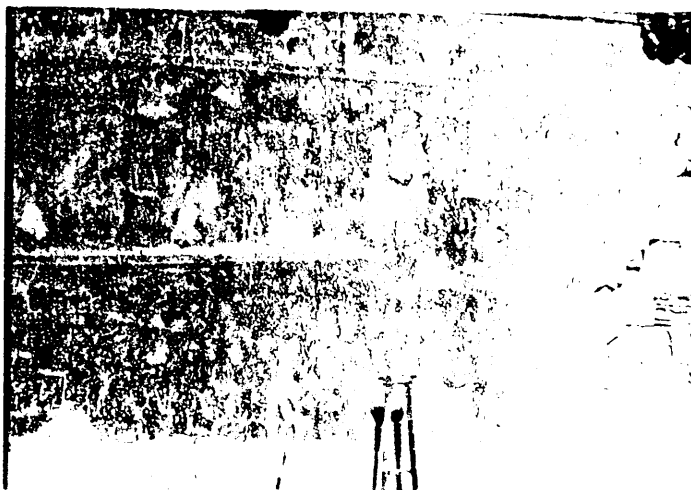
ANUNCIACION.  
(Detalle vestiduras Angel).



DESCENSO AL LIMBO.  
(Detalle vestiduras Cristo).



PENTECOSTES.  
(Detalle vestiduras Apostol).



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED OESTE. (Zona inferior).



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED OESTE. (Zona inferior).

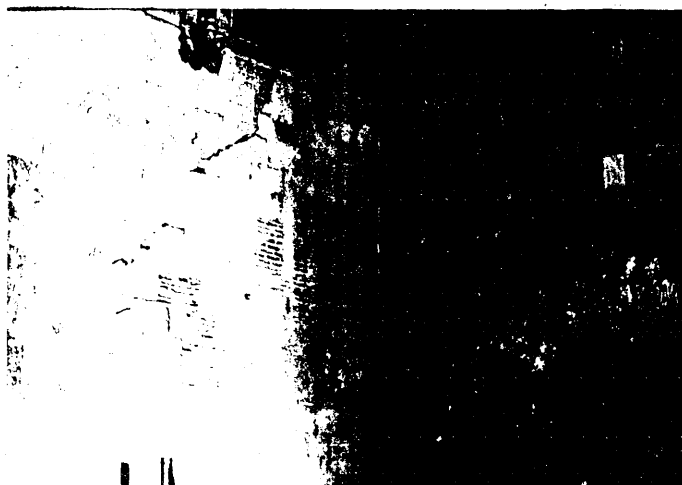


40

668



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED OESTE. (Zona interior)



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED OESTE. (Zona interior)



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED OESTE (Zona inferior)



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED OESTE (Zona inferior).

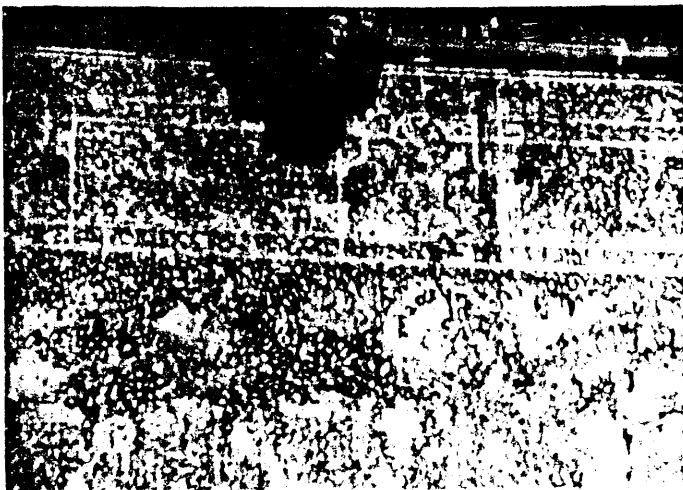


CAPILLA DE SAN BLAS. PARED OESTE. (Zona inferior)



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED OESTE. (Zona inferior)

671



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED OESTE (Zona inferior)



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED OESTE (Zona inferior)



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED OESTE (Zona inferior).



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED OESTE (Zona inferior).

150 45  
673



CAPILLA DE SAN BLAS PARED NORTE. (Zona inferior).



CAPILLA DE SAN BLAS PARED NORTE. (Zona inferior).

46

674

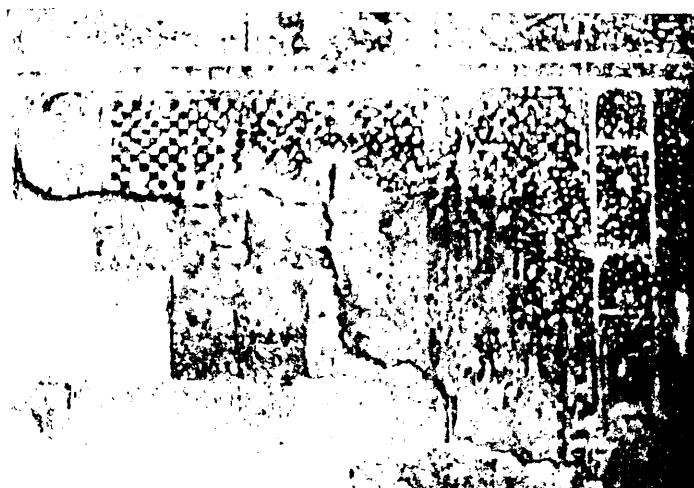


CAPILLA DE SAN BLAS. PARED NORTE. (Zona inferior).



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED NORTE. (Zona inferior).

675



CAPILLA DE SAN BLAS PARED NORTE (Zona inferior)



676



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED ESTE (Zona Inferior)



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED ESTE.  
(Zona Inferior).

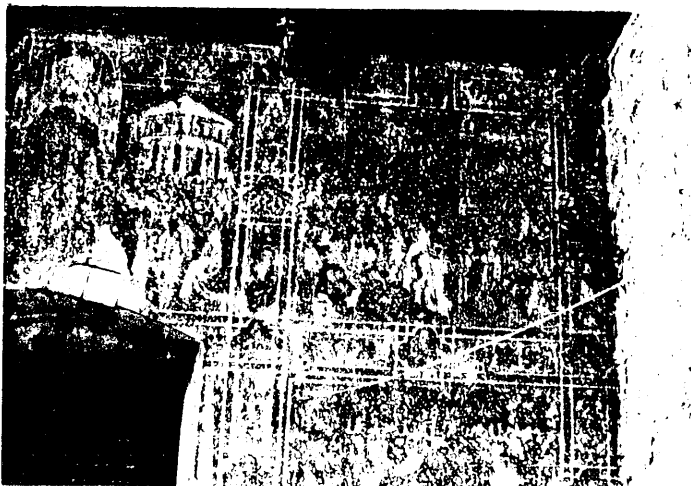


CAPILLA DE SAN BLAS. PARED ESTE.  
(Zona Inferior).

677

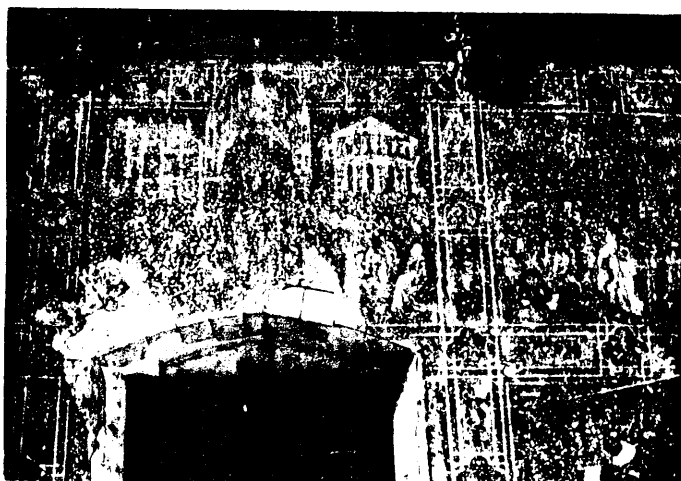


CAPILLA DE SAN BLAS. PARED SUR (Zona inferior)



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED SUR (Zona inferior)

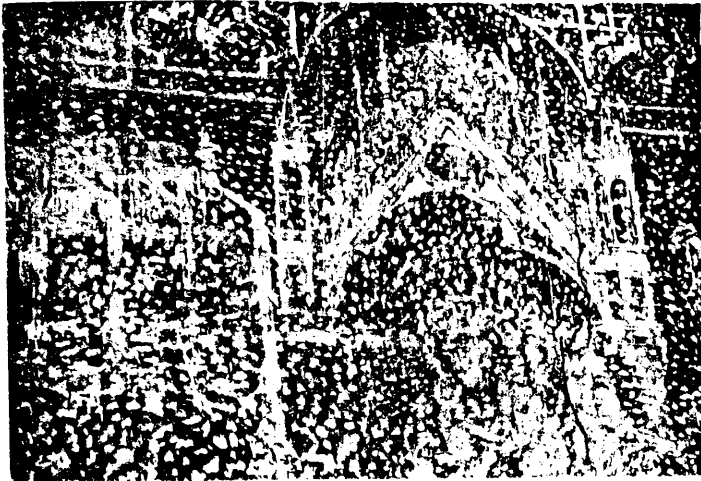
678



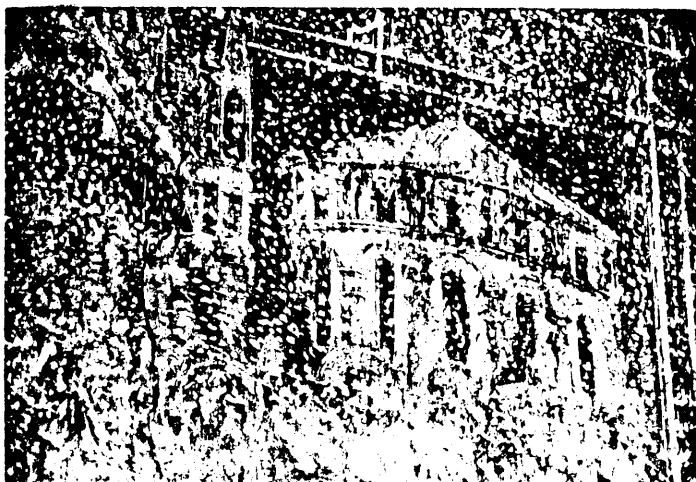
CAPILLA DE SAN BLAS. PARED SUR (Zona inferior)



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED SUR. (Zona inferior).



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED SUR (Zona inferior).



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED SUR (Zona inferior).



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED SUR. (Zona inferior)



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED SUR. (Zona inferior)



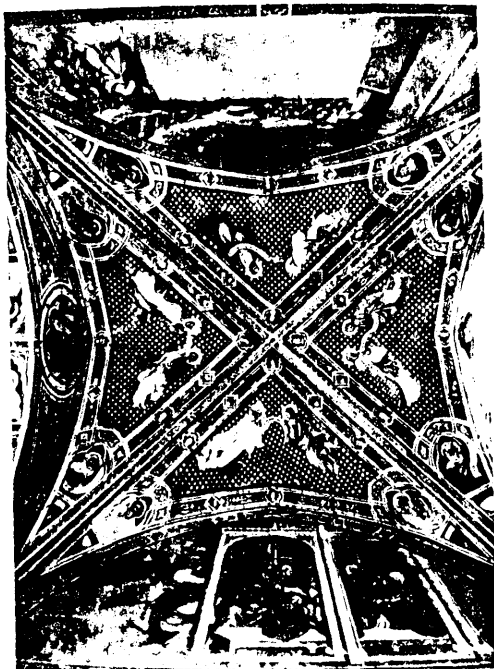
CAPILLA DE SAN BLAS. PARED SUR. (Zona inferior)



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED SUR. (Zona inferior).



CAPILLA DE SAN BLAS. PARED SUR. (Zona inferior)



PISA. CHIESA DE SAN FRANCESCO.  
SACRISTIA. TADDEO DI BARTOLO.  
Evangelistas y Doctores de la Iglesia.



PISA. CHIESA DE SAN FRANCESCO.  
SACRISTIA. TADDEO DI BARTOLO.  
Doctores de la Iglesia. (Detalle)



684



PISA. CHIESA DE SAN FRANCESCO.  
SACRISTIA, TADDEO DI BARTOLO  
Doctores de la Iglesia. (Detalle)



PISA. CHIESA DE SAN FRANCESCO.  
SACRISTIA, TADDEO DI BARTOLO.  
Doctores de la Iglesia. (Detalle).



FLORENCIA. STA. M<sup>o</sup> NOVELLA CORO.  
ANDREA ORCAGNA.  
Profeta.



FLORENCIA. STA. M<sup>o</sup> NOVELLA CORO.  
ANDREA ORCAGNA.  
Profeta.



FLORENCIA. STA. M<sup>o</sup> NOVELLA CORO.  
ANDREA ORCAGNA.  
Profeta.



PESCIA. SAN ANTONIO ABAD.  
BICCI DI LORENZO.  
Figuras de Santos.



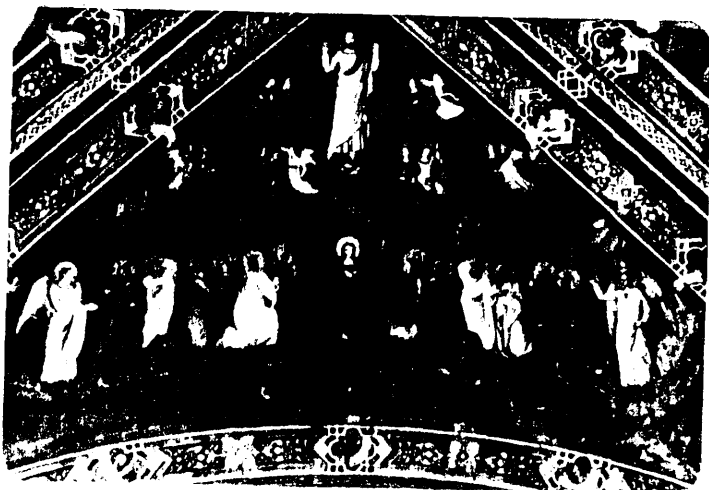
LORENCIA, STA. GROCE.  
CAPILLA BARDI. MASO DI BANCO  
Los Santos Obispos.



PADUA. CAPILLA SCROVEGNI. GIOTTO  
Encuadramiento. Medallones cuatrilobulados



PADUA. CAPILLA SCROVEGNI. GIOTTO.  
Faja decorativa con grutescos.



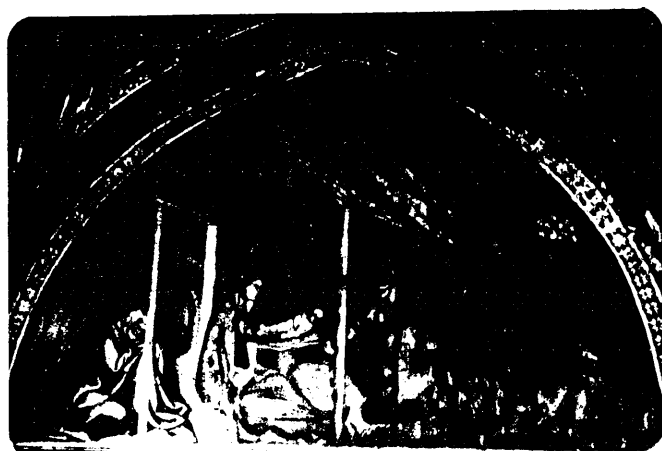
FLORENCIA. STA. M<sup>re</sup> NOVELLA. CAPILLA DE LOS ESPAÑOLES.  
ANDREA DE FIRENZE.  
Ascensión.



FLORENCIA. STA. M<sup>re</sup> NOVELLA  
CAPILLA DE LOS ESPAÑOLES.  
Pentecostes.



TOLEDO. CONVENTO DE SAN FRANCISCO  
Capilla de Santa Catalina



SAN GIMIGNANO. COLEGIATA. BARNA DA SIENA.  
Natividad

689



ASIS. IG. INFERIOR. MAESTRO DELLE VELE.  
Natividad.



ASIS. IG. INFERIOR. MAESTRO DELLE VELE  
Natividad (Detalle)



PADUA. CAPILLA SCROVEGNI. GIOTTO  
Natividad (Detalle)



PADUA. CAPILLA SCROVEGNI. GIOTTO.  
Natividad y Anuncio a los pastores.  
(Detalle: San José).



PADUA. CAPILLA SCROVEGNI. GIOTTO.  
Natividad y Anuncio a los pastores.  
(Detalle: San José).



PADUA. CAPILLA SCROVEGNI. GIOTTO.  
Sueño de San Joaquín.  
(Detalle).



ASIS. IGLESIA SUPERIOR. GIOTTO.  
Sermón ante Honorio III.



FLORENCIA. STA. CROCE. CAPILLA DE LOS CASTELLANOS.  
STARNINA.  
Leyenda de San Nicolás.



FLORENCIA. STA. CROCE. CAPILLA DE LOS CASTELLANOS.  
Tentación de San Antonio.





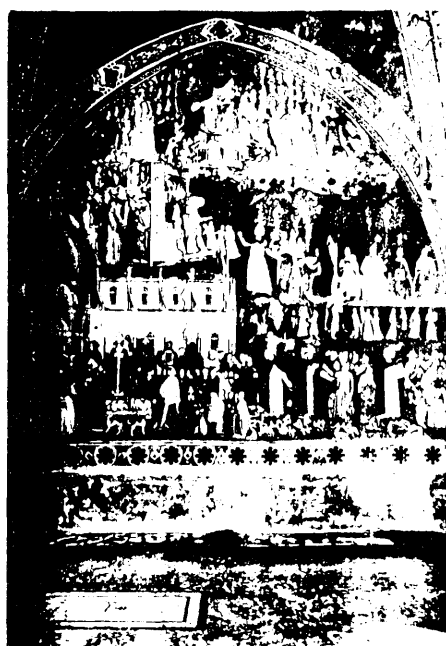
FLORENCIA. STA. CROCE. AGNOLO GADDI.  
Hallazgo de la Cruz.  
(Detalle)



FLORENCIA. STA. CROCE. AGNOLO GADDI.  
Hallazgo de la Cruz.  
(Detalle)



FLORENCIA. STA. CROCE. AGNOLO GADDI.  
Hallazgo de la Cruz.  
(Detalle).



FLORENCIA. STA. M<sup>re</sup> NOVELLA.  
CAPILLA DE LOS ESPAÑOLES.  
ANDREA DE FIRENZE.  
Iglesia Militante y Triunfante.



FLORENCIA. STA. CROCE. CAP. DE LOS CASTELLANOS. STARNINA.  
San Antonio Abad. (Detalle).



FLORENCIA. STA. M<sup>o</sup> DEL CARMINE.  
CAPILLA DE LOS CASTELLANOS. STARNINA.  
San Antonio Abad. (Detalle).



FLORENCIA. STA. M<sup>o</sup> DEL CARMINE.  
CAPILLA DE LOS CASTELLANOS. STARNINA.  
San Antonio Abad. (Detalle).



FLORENCIA. STA. M<sup>o</sup> DEL CARMINE.  
CAPILLA DE SAN JERONIMO. STARNINA.  
San Benito.



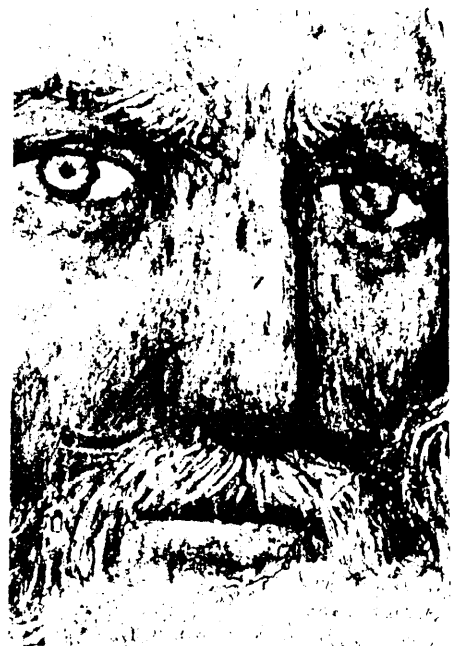
FLORENCIA. STA. M<sup>o</sup> DEL CARMINE.  
CAPILLA DE SAN JERONIMO. STARNINA.  
San Benito. (Detalle).



FLORENCIA. STA. M<sup>o</sup> DEL CARMINE.  
CAPILLA DE SAN JERONIMO. STARNINA.  
San Benito. (Detalle).



FLORENCIA. STA. M<sup>o</sup> DEL CARMINE.  
CAPILLA DE SAN JERONIMO. STARNINA.  
San Benito. (Detalle).



FLORENCIA. STA. M<sup>o</sup> DEL CARMINE.  
CAPILLA DE SAN JERONIMO. STARNINA.  
San Benito. (Detalle).

67

690 695

**RETABLO DE SAN EUGENIO**  
**RELACIONES**

---

68

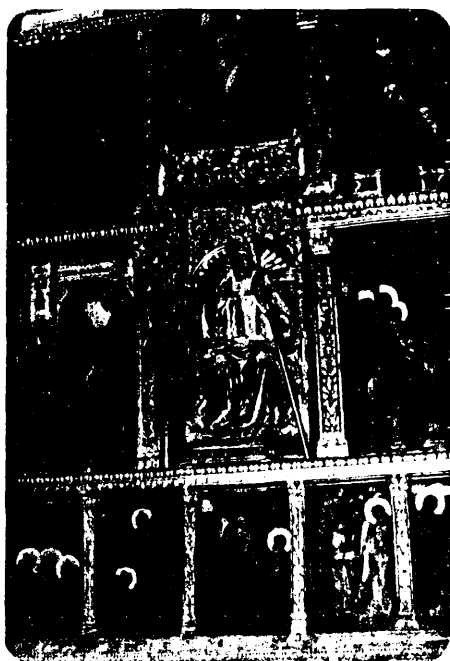
(99)

696



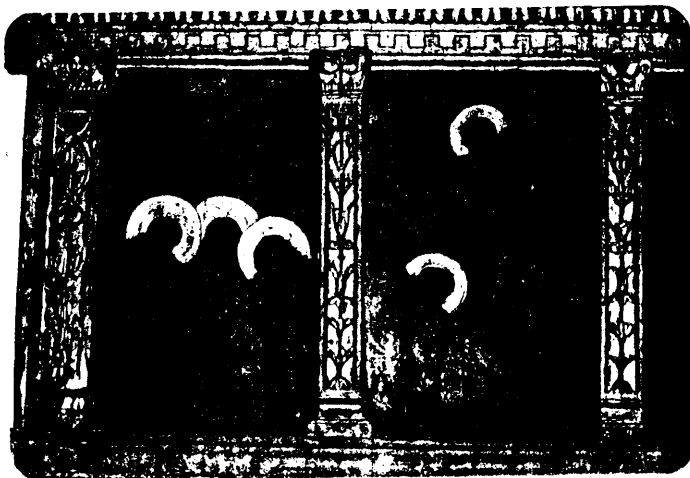
697

RETABLO DE SAN EUGENIO

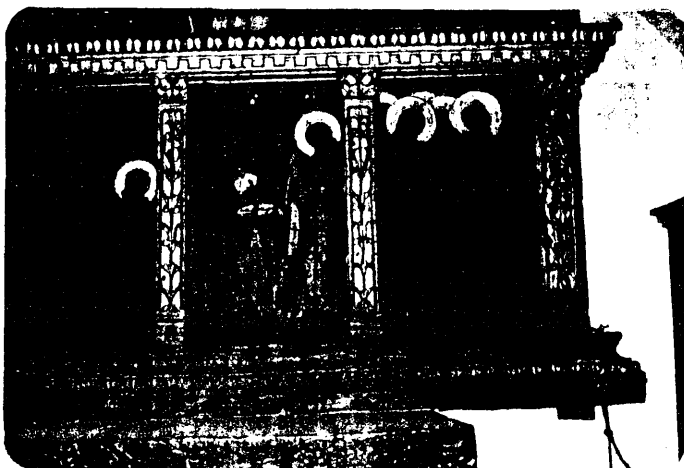


RETABLO DE SAN EUGENIO.

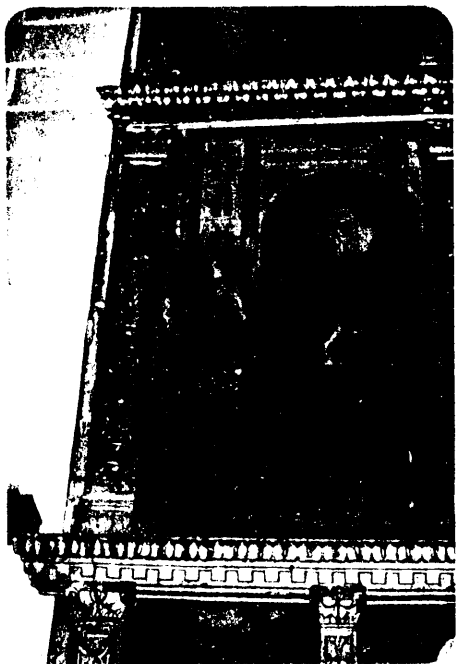
698



ORACION EN EL HUERTO Y PRENDIMIENTO



NEGACION DE SAN PEDRO. JESUS ANTE PILATOS Y CAMINO DEL CALVARIO.



ADORACION DE LOS MAGOS.

71

699



ADORACION DE LOS MAGOS.



ADORACION DE LOS MAGOS.  
(Detalle Virgen con Niño).



ADORACION DE LOS MAGOS.  
(Detalle Virgen con Niño).





ADORACION DE LO MAGOS. (Detalle).



CIRCUNCISION



CIRCUNCISION  
(Detalle sacerdote)



CIRCUNCISION  
(Detalle Virgen con Niño).



CIRCUNCISION. (Detalle).

73  
701



HUIDA A EGIPTO.



HUIDA A EGIPTO.  
(Detalle Virgen con Niño)



HUIDA A EGIPTO.  
(Detalle Niño)



HUIDA A EGIPTO. (Detalle San José).



HUIDA A EGIPTO. (Detalle).



JESUS ENTRE LOS DOCTORES.



JESUS ENTRE LOS DOCTORES.  
(Detalle Jesús).



JESUS ENTRE LOS DOCTORES  
(Detalle Doctores).



JESUS ENTRE LOS DOCTORES  
(Detalle Virgen y San José).



JESUS ENTRE LOS DOCTORES  
(Detalle).



BAUTISMO DE CRISTO



76

704

BAUTISMO DE CRISTO.



BAUTISMO DE CRISTO  
(Detalle).



BAUTISMO DE CRISTO  
(Detalle zona superior)



ORACION EN EL HUERTO.



ORACION EN EL HUERTO.  
(Detalle Apostoles)



PRENDIMIENTO



PRENDIMIENTO.  
(Detalle beso de Judas).



PRENDIMIENTO  
(Detalle San Pedro).



78

706

NEGACION DE SAN PEDRO.



NEGACION DE SAN PEDRO.  
(Detalle San Pedro).



NEGACION DE SAN PEDRO.  
(Detalle San Pedro).



NEGACION DE SAN PEDRO.  
(Detalle).



JESUS ANTE PILATOS



JESUS ANTE PILATOS  
(Detalle Jesús).



JESUS ANTE PILATOS  
(Detalle Jesús).



JESUS ANTE PILATOS  
(Detalle).





JESUS ANTE PILATOS  
(Detalle Lavatorio).



CAMINO DEL CALVARIO



CAMINO DEL CALVARIO.  
(Detalle Cristo, Virgen y San Juan).

81

709



CAMINO DEL CALVARIO.  
(Detalle Cristo, Virgen y San Juan).





VOLTERRA. S. FRANCESCO. CENNI DI FRANCESCO.  
Circuncisión.



KANSAS CITY, M<sup>o</sup> JACOPO DEL CASENTINO.  
Presentación del Niño en el Templo.



PARIS. LOUVRE. BARTOLO DI FREDI.  
Presentación del Niño en el Templo.



FLORENCIA. STA. CROCE. CAP. BARDI.  
MASO DI BANCO  
(San Silvestre en el Dragón).

712



KNOPIST MUSEUM. PSEUDO AMBROSIO DI BALDESE  
Expulsión de San Joaquín del Templo.



PADUA. BAPTISTERIO.  
Jesús entre los Doctores.



SAN GIMIGNANO COLEGIATA. BARNA DE SIENA.  
Flagelación



MILAN. ABADIA DE CHIARAVALLE.  
MAESTRO DELL' ASSUNTA.  
Soldados



SAN GIMIGNANO COLEGIATA. BARNA DE SIENA.  
Traición de Judas.



SAN GIMIGNANO COLEGIATA. BARNA DE SIENA.  
Jesús entre los Doctores.



DENVER, COLO.  
NICCOLO DI PIETRO GERINI  
Cuatro mártires ante Diocleciano



LONDON, NATIONAL GALLERY  
NICCOLO DI PIETRO GERINI TRIPTICO.  
Bautismo de Cristo con San Pedro y San Pablo.



PISA, MUSEO. TURINO VANNI  
Bautismo de Cristo.



PISA, MUSEO. TURINO VANNI.  
Bautismo de Cristo. (Detalle)



WASHINGTON, D. C. M<sup>o</sup> DE LA VIDA DE SAN JUAN BAUTISTA.  
Bautismo de Cristo.



WASHINGTON, D. C. M<sup>o</sup> DE LA VIDA DE S. JUAN BAUTISTA.  
Bautismo de Cristo. (Detalle).



716



EMPOLI. MUSEO COLEGIATA STARNINA.  
San Esteban

89

717

**PREDELLA DEL BAUTISMO**  
**RELACIONES**

---

90

718  
1'5



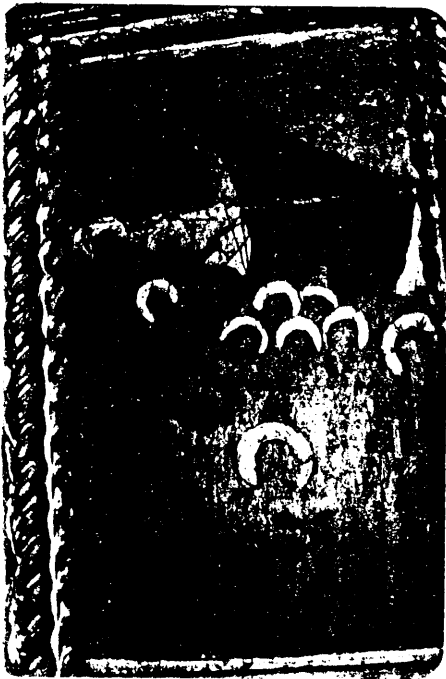
PREDELLA. CAPILLA DEL BAUTISMO.



PREDELLA. CAPILLA DEL BAUTISMO.

720

92



SAN PEDRO CAMINANDO SOBRE LAS AGUAS.



SAN PEDRO CAMINANDO SOBRE LAS AGUAS.



SAN PEDRO CAMINANDO SOBRE LAS AGUAS.  
(Detalle Barca).



SAN PEDRO CAMINANDO SOBRE LAS AGUAS.  
(Detalle Apóstoles).



SAN PEDRO CAMINANDO SOBRE LAS AGUAS.  
(Detalle Apostoles).



SAN PEDRO CAMINANDO SOBRE LAS AGUAS.  
(Detalle San Pedro).



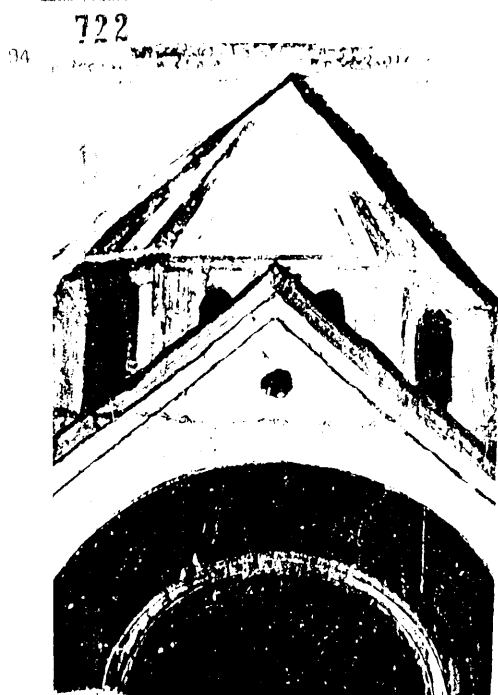
SAN PEDRO CAMINANDO SOBRE LAS AGUAS.  
(Detalle)



EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO.



EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO



EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO  
(Detalle Arquitectura).



EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO  
(Detalle Cristo).



EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO.  
(Detalle Mercaderes).



EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO.  
(Detalle Mercaderes)



TRANSFIGURACION.



TRANSFIGURACION



TRANSFIGURACION.  
(Detalle).





TRANSFIGURACION.  
(Detalle Cristo).



TRANSFIGURACION.  
(Detalle Moises).



TRANSFIGURACION.  
(Detalle Elias).



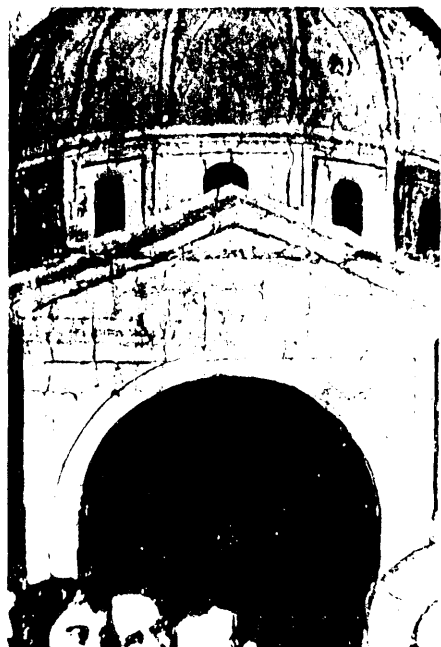
TRANSFIGURACION.  
(Detalle).



CURACION DEL CIEGO.



CURACION DEL CIEGO



CURACION DEL CIEGO.  
(Detalle Arquitectura).

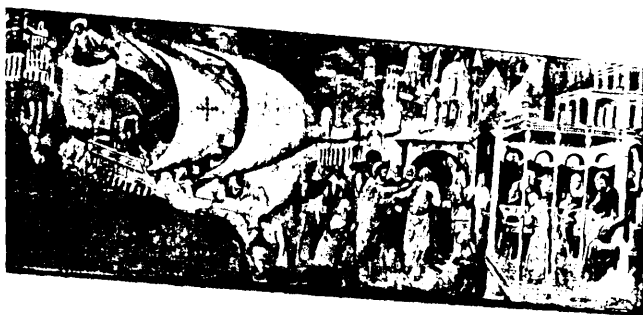


CURACION DEL CIEGO.  
(Detalle).

726



CURACION DEL CIEGO.  
(Detalle).



PISA CAMPOSANTO ANTONIO VENEZIANO.  
Retorno de San Ranieri de Tierra Santa.



PISA CAMPOSANTO ANTONIO VENEZIANO.  
Retorno de San Ranieri de Tierra Santa.  
(Detalle Banquete).



PISA CAMPOSANTO ANTONIO VENEZIANO.  
El milagro de la Pesca y de la Nave de Ugucione  
(Detalle).



PISA. MUSEO. ANTONIO VENEZIANO.  
Crucifixion.



TOLEDO. CAPILLA DE SAN BLAS  
Dios Padre y Cristo.

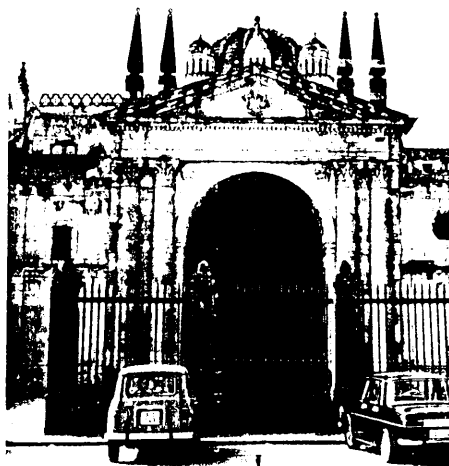


LA NAVICELLA. GIOTTO.

729



FLORENCIA. STA. M<sup>a</sup> NOVELLA.  
CAP. DE LOS ESPAÑOLES. ANDREA DA FIRENZE.  
La Novella.



ZAMORA  
Puerta del Obispo.

730



PISA. MUSEO. CECCO DI PIETRO.  
 Políptico de la Crucifixión.  
 Salida de Sta. Ursula y las Vírgenes.



PISA. MUSEO. CECCO DI PIETRO.  
 Políptico de la Crucifixión.  
 Masacre de Sta. Ursula y de las Vírgenes  
 (Detalle).

103

731

**CAPILLA DEL SANTO SEPULCRO**  
**RELACIONES**



104

185 732

733

105



SAN JUAN



SAN JUAN. (Detalle).



SAN SIMON.



SAN SIMON.



SAN SIMON. (Detail).



SAN SIMON. (Detail).



SAN SIMON. (Detail).

735



SAN JUDAS TADEO (Vassar College).

736



SAN JUDAS TADEO. (Detalle).



SAN JUDAS TADEO. (Detalle).



737

PINACOTECA DE MUNICH. (San Julián y San Nicolás)



SAN JULIAN. (Detalle)



SAN NICOLAS. (Detalle)

117

738



FLORENCIA STA M<sup>9</sup> NOVELLA CAP. STROZZI  
San Lorenzo y San Pablo. (Polipitico). A. ORCAGNA.

TF  
1983  
168-II

María de los Angeles Blanca Piquero López



x-49-036370-8

LA PINTURA GOTICA TOLEDANA ANTERIOR A 1450: EL TRECENTO

TOMO II

Departamento de Historia del Arte  
Sección de Arte  
Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid  
1983



BIBLIOTECA



Colección Tesis Doctorales. Nº 168/83

© M<sup>a</sup> de los Angeles Piquero López  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8 •  
Madrid, 1983  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-24895-1983

V O L U M E N   S E G U N D O

T O L E D O   V A L L A D O L I D   C U E N C A   A N D A L U C I A



FE DE ERRATAS.

Las fotografías incluidas erróneamente desde la página 1.311 a la 1.316 deberán situarse después de la página 1.368.



T O L E D O

CONVENTO DE LA CONCEPCION FRANCISCA

Cerca de la Plaza de Zocodover, bajando por la calle del Carmen, siguiendo por una pequeña travesía, se desemboca en la Plazuela de la Concepción. En ella y a los pies del Convento de San Pedro o de las Dueñas, se encuentra el Convento que se llamó de San Francisco ocupado hoy por monjas concepcionistas.

Los franciscanos se instalan por primera vez en Toledo en el reinado de Fernando III el Santo (1). En tiempos de Alfonso X el Sabio, se trasladaron dentro de la ciudad construyendo el actual convento de la Concepción Francisca.(2). Según la tradición la fundación de este Convento fué casual (3): Era costumbre que los religiosos salieran de sus monasterios para pedir limosnas. Un día que habían ido a la ciudad, al pasar por una explanada ( la que ocupa el actual convento ), viendo a unos hombres huir de un toro que se había escapado; los monjes se acercaron al toro y este milagrosamente se humilló ante ellos. En agradecimiento el Ayuntamiento les cedió el terreno para que edificasen un nuevo convento. En las crónicas franciscanas se relata el episodio en estos términos :

" aviendose multiplicado mucho los religiosos y aviendo de predicar y acudir a las almas con confesiones y consejos espirituales pareció mudarse a otra

parte... Aviendo un dia de celebrarse una fiesta,...  
 habia un toro muy bravo que no le podian encerrar. En  
 aquella sazon vinieron dos monjes de S. Antonio a pe-  
 dir limosna a la ciudad y dixoles un caballero, Padre  
 si quieres tomar aquel toro yo le doy limosna. Y o-  
 tros dixeron si lo tomays os daremos este lugar y otro  
 sitio donde hagays el Monasterio de vuestra Orden que  
 pretendais. El frayle entendiendo que aquello venia de  
 la mano de Dios, encomendose a El y al bienaventurado  
 padre San Francisco. Fué con mucha confianza al toro  
 bravissimo al que hecho manso como un cordero se dexo  
 atar por los cuernos... Viendo tan gran milagro die-  
 ron el toro al frayle y licencia para edificar los f  
 frayles alli un monasterio...." (4).

Gracias a la Reina M<sup>a</sup> de Molina, esposa de -  
 Sancho IV, se amplió el monasterio dándoles una parte  
 de los palacios reales(5). Las cronicas franciscanas  
 relatan tambien este hecho : " Sucedió también otro mi-  
 lagro..., que en el sitio donde edificaron el monaste-  
 rio era una placa que estuvo junto al Palacio Real que  
 por conjetura era el sitio donde aora está el Hospital  
 de Don Pedro González de Mendoza, del Convento de San-  
 ta Fe o todo junto. La reina Doña Maria... llevaba con  
 tanta pesadumbre ver tantas veces los frayles tan ro-  
 tos y remendados.... vio bajar del cielo una cesta lle-  
 na de panes... y conociendo la santidad de los frayles..  
 .. le pidió al rey le concediese aquellos palacios... y  
 la Reina los entrego a los frayles para edificar sus  
 edificios y huerta... " (6).



En este lugar permanecieron los franciscanos hasta 1477 en que pasando por la parroquia de Santo Tomé, se trasladaron definitivamente a San Juan de los Reyes (7). Pocos años despues, en 1484, D<sup>a</sup> Beatriz de Silva, dama de la reina Isabel (8), fundaba en otra pequeña parte del antiguo Palacio Galiana el monasterio dedicado a la Concepción de la Virgen, que se unió poco más tarde a la de San Pedro de las Dueñas (9), ocupando el edificio abandonado por los franciscanos y construyendo el actual convento de la Concepción Francisca : " fué Dios servido que con el favor de la Reyna Catolica doña Isabel se trasladassen al antiguo y famoso monasterio de San Francisco de la ciudad de Toledo, que es a donde agora esta el monasterio de la Concepción ..." (10).

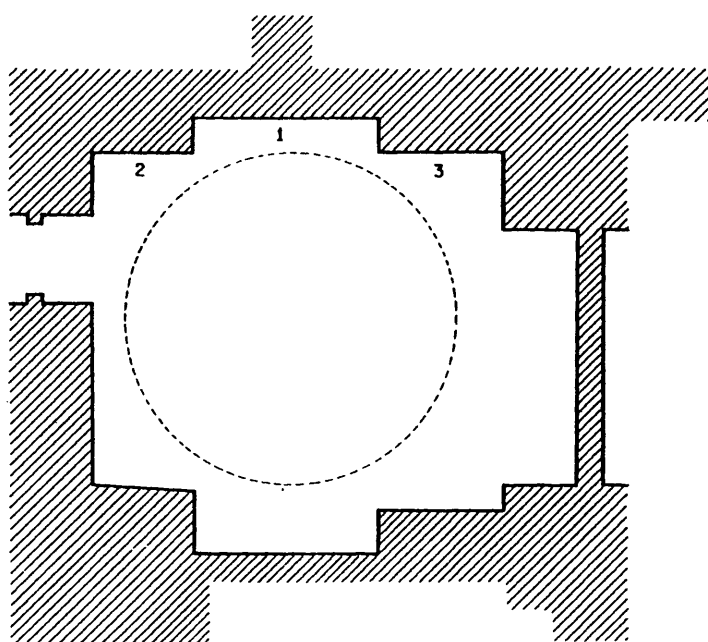
Se conservan en el interior del Convento, restos del antiguo palacio, la iglesia y el claustro con restos de pinturas murales, desconocidas hasta ahora por la clausura (11).

CONVENTO DE LA CONCEPCION FRANCISCA

NOTAS.-

- (1).- Los franciscanos se establecen en el Monasterio de San Antonio extramuros conocido por el nombre de la Bastida. PARRO, S.R.: Toledo en la Mano . Toledo 1857 . T. II pág, 20.
- (2).- SALAZAR, P.: Crónica y historia de la Fundación y progreso de la provincia de Castilla de la Orden del bienaventurado padre San Francisco. Madrid, MDC XII. pags, 35 y sigs. y pág, 139.
- (3).- RAMIREZ Y BENITO; Felipe.: El Tesoro de Toledo. Verda dera guia de la Imperial ciudad de Toledo. Toledo 1895. págs, 178- 179 y 185.
- (4).- SALAZAR, P.: Cronica de la Provincia de Castilla. Cronicas Franciscanas de España. Vol . VI. Facsimil. Madrid 1977. Libro I, Cap, XVII, págs, 35 y 36.
- (5).- La parte baja del Real Alcazar, llamado tambien Palacio de Galina. Palazuelos, Viz de .: Guia Artfstico práctica. Toledo 1890 pág, 1100.
- (6).- SALAZAR, P.: Ob, cit. pág 36.
- (7).- SALAZAR, P.: Ob, cit. pág. 36.
- (8).- SALAZAR, P.: Ob, cit. Libro VIII, cap, 1. pág, 471.
- (9).- SALAZAR. P.: Ob, cit. Libro VIII, cap, IX. pág, 481.
- (10).- SALAZAR, P.: Ob, cit. Libro VIII, cap, IX. pág, 481.
- (11).- MARTINEZ CAVIRO, Balbina.: Las Pinturas murales del Claustro de la Concepción Francisca de Toledo. A.E. A. nº 181. 1973. págs, 59 a 67.

CAPILLA DE SAN JERONIMO



- 1. - MISA DE SAN GREGORIO
- 2. - ANUNCIACION (ANGEL)
- 3. - ANUNCIACION (VIRGEN)

### CAPILLA DE SAN JERONIMO

#### DESCRIPCION.-

Dentro del conjunto del Convento , tiene un interés especial la Capilla de San Jerónimo (1). Esta Capilla fué edificada en 1422 por el arquitecto Alfonso Fernandez Soladio, abandonada posteriormente se dejó de hacer culto en ella. Su inscripción fundacional dice: " Esta capilla mandó faser gonçalo lopes dia fuente mercador hgo de Gudiel Alfon trapero para santo enterramiento e de maria goçale su muger a su servicio de dios e de la virgen santa maria e de señor San cristoval e se acabo e la fiso ferandes soladio en el año del Señor de myll e quatro cientos e veinte e dos " (2). Por iniciativa de Riaño, en 1884, se confió a la Comisión de Monumentos, llevandose a cabo reparaciones en ella en 1887-1889 y declarandose Monumento Nacional (3).

La Capilla se encuentra situada fuera de la - Calusura del Convento, a la derecha del primer patio de este. Se accede a ella por el patio de la demandadera, su primitiva entrada comunicaba con la nave de la antigua iglesia. La Capilla es de planta cuadrada de 5,50 metros de lado y está cubierta por una techumbre mudejar octogonal rematada en casquete esférico (4).

Al acceder a la capilla vemos en el muro derecho el arco mudejar del rey Don Pedro, trasladado desde el Alcazar (5). En el muro del fondo se ha des cubierto un arco de herradura con celosia, correspon diente quizá a la antigua entrada de la Capilla. En el muro de la izquierda se encuentran las pinturas - murales que nos ocupan con el tema de la Misa de San Gregorio bajo hornacina y el Angel y la Virgen de la Anunciación a los lados, bastante deteriorados.

El tema de la Misa de San Gregorio está situado en el centro del muro bajo una hornacina en cuyo in tradós hay una decoración con encuadramientos geométricos y florales en donde se representan siete bustos de figuras dentro de cuatrilóbulos. De izquierda a derecha tenemos un monje, San Antonio, San Francisco, en el centro un santo sin identificar, santo obispo con libro, Santa Clara y un profeta . A ambos lados de este tema central se encuentra la Anunciación : el Angel a la izquierda y la Virgen a la derecha.

El estado de conservación de estos frescos es malo. El tema de la Misa de San Gregorio, se identifi ca sin problema alguno; sin embargo algunos de los per sonajes encuadrados en los cuatrilóbulos se han per- dido . De igual manera la Anunciación se encuentra en bastante mal estado. Del Angel solo se distinguen las alas, parte de la filacteria y algunos restos que per- miten pensar en la representación de donantes. La figu ra de la Virgen está mejor conservada, con un encuadra miento arquitectónico bastante amplio.

CAPILLA DE SAN JERONIMO

## NOTAS.-

- (1).- PORRES, J.: Historia de las Calles de Toledo. Toledo 1971. pág, 309.
- (2).- Según P. ALCANTARA BERENGUER en la Revista "Toledo" nº 3, 1ª época, 1ª de Mayo de 1889. pág,4.
- (3).- PALAZUELOS, Viz. de.: Toledo. Guia artístico-práctica. Toledo 1890. pág. 1108.
- (4).- MARTINEZ CAVIRO, B.: Mudéjar Toledano. Palacios y Conventos. 1980. PALAZUELOS, ob, cit. pág. 1108  
TORRES BALBAS, L.: Arte Mudéjar. Ars Hispaniae T. IV, .pág, 288, llama a esta bóveda de albañiles.
- (5).- PALAZUELOS, Viz, de .: ob, cit. pág, 1101 : "Solo la mitad izquierda del arco es antigua; pues destruida la mitad derecha con motivo de repetidas traslaciones, ha sido hecha de nuevo por medio de vaciados sacados de la parte contrapuesta".

ANUNCIACION (VIRGEN)

## DESCRIPCION.-

El tema se reduce a la figura de la Virgen, que junto con la del Angel, al otro lado de la Misa - de San Gregorio, constituye la escena de la Anunciación.

La Virgen sentada sobre un banco, apoya los pies en un escabel, cruzando las manos ante el pecho. Sobre sus rodillas tiene abierto el libro de las Sagradas Escrituras, e inclina la cabeza en señal de acatamiento de la palabra divina. A la derecha de la Virgen, apoyado en el suelo, se encuentra el jarrón de azucenas, alusivo a su pureza.

A pesar del mal estado en que se encuentra la obra, se distingue la figura de la Virgen, como una - joven con melena al descubierto, y cuello estilizado; sin embargo los rasgos del rostro se han perdido por completo. Su indumentaria se reduce a una túnica y manto de anchas mangas que le cubre hasta los pies, formando pliegues curvos; no es fácil percibir el color, solo quedan algunos restos de pintura roja.

En torno a la cabeza de la Virgen se distingue el nimbo dorado, con una decoración geométrica en la -

que se combina un zig-zag y un punteado semejante a la que tienen los personajes de la Misa de San Gregorio.

A los pies de la Virgen, a la derecha en el suelo, se representa como ya hemos visto, el jarrón de azucenas, alusivo a su virginidad. El libro abierto hace referencia, a la actitud de la Virgen en el momento de recibir el Anuncio Angélico. En segundo término, quedan los restos de arquitecturas con encuadramiento geométrico imitando mármoles de colores. Las arquitecturas parecen dibujar un baldaquino, bajo el que se sitúa la Virgen, apreciándose bastante bien el escabel, así como el suelo con decoración de damero.



ANUNCIACION (VIRGEN)

## PERSPECTIVA.-

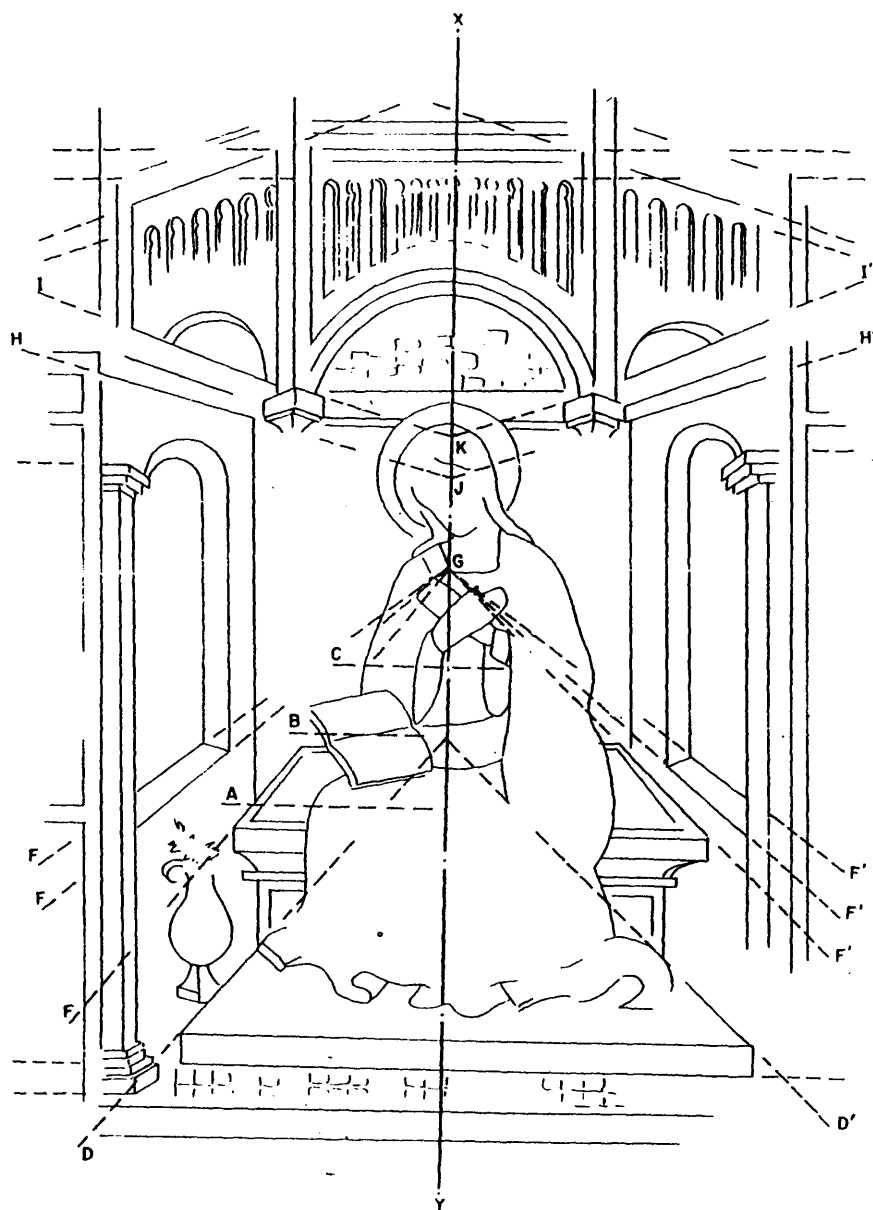
La eschea se reduce a la figura de la Virgen, sobre un fondo arquitectónico que le sirve de encuadramiento. La Virgen con su posición en el espacio, marca los distintos planos en profundidad de la escena. De esta manera, tenemos un primer plano (A) formado por las rodillas y piernas de la Virgen; un segundo plano (B) constituido por el libro abierto sobre sus rodillas, el tercer plano lo forma el torso de la Virgen, ligeramente más retrasado y finalmente tenemos el dosel del último término.

El estrado sobre el que apoya la Virgen sus pies está construido con un buen estudio de perspectiva con un punto de vista de abajo arriba, en caja espacial centrada, cuyas líneas de fuga (D-D'), prolongadas de sus laterales confluyen al fondo de la composición, en un punto más alto (E), en el eje de la composición (X-Y), a la altura de la cintura de la Virgen. Paralelas a estas líneas de fuga están las del banco en el que se asienta la Virgen (F-F'), también coincidentes en el eje de la composición en un punto más alto (G), coincidiendo con la cara de la Virgen, al igual que las líneas formadas por las ventanas.

Finalmente, el último plano arquitectónico, lo forman las líneas que constituyen el templete en el que la Virgen se situa. De esta manera se pueden trazar cuatro líneas de fuga confluyentes (dos abajo y dos en la zona superior) (H-H') y (I-I') que van a parar a distintos puntos de fuga también el centro de la composición (J) y (K). Sin embargo otras líneas en la zona superior del baldaquino se salen fuera de la composición.

El artista siguiendo el estilo del momento, utiliza una perspectiva con distintos puntos de fuga y centrada que da en la zona inferior una visión de arriba abajo con una línea de horizonte alta, de tal manera que tanto el escabel como el banco dan la sensación de estarse cayendo, presentando el último término más alto que el primero. Por otra parte, el pintor, da al mismo tiempo una visión frontal y lateral del templete con una visión frontal en la zona superior y con un punto de vista bajo.

## ANUNCIACION (VIRGEN)



ANUNCIACION (VIRGEN)

## COMPOSICION.-

La composición es muy simple, gira en torno a un eje central de simetría (X-Y), que divide la escena en dos partes iguales.

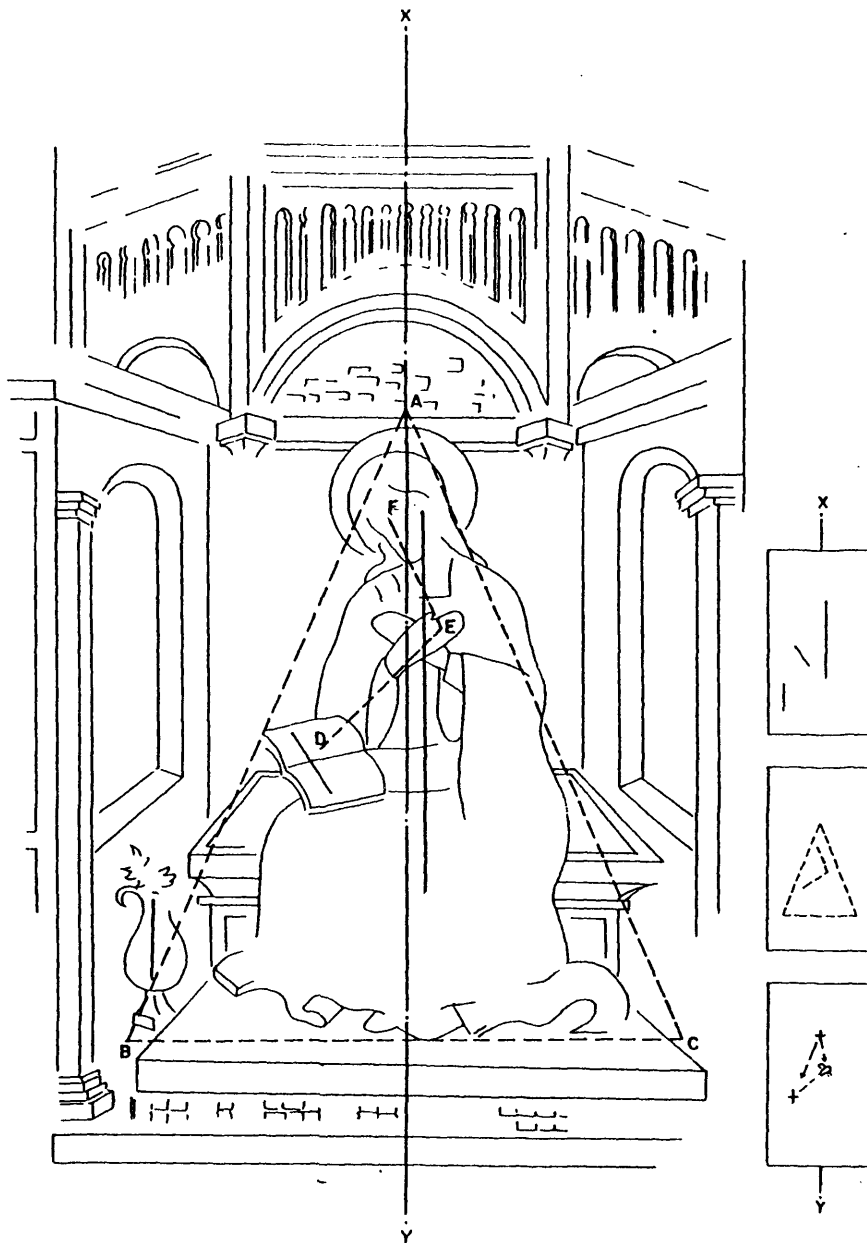
En el plano se compone con verticales: el cuerpo de la Virgen, el jarrón de azucenas, las arquitecturas. Intervienen también algunas horizontales de las arquitecturas y la diagonal del libro de las Sagradas Escrituras.

En el espacio se sigue el mismo esquema geométrico que venimos viendo en este taller. La Virgen, se incluye en una pirámide (A-B-C) dentro del cilindro - formado por la arquitectura.

A pesar de que se ha perdido el rostro de la Virgen, podemos hablar de una composición cerrada. Vemos la concentración del rostro de la Virgen, inclinando su cabeza hacia abajo. Con su actitud se forma un zig-zag ascendente en el espacio (D-E-F), desde el jarrón pasando por el libro, a las manos para terminar - en el rostro.

644

ANUNCIACION (VIRGEN)



ANUNCIACION (VIRGEN)

## ICONOGRAFIA.-

Al igual que en el Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas, los dos personajes que constituyen la escena están separados, situados uno a cada lado de la Misa de San Gregorio. La Virgen se encuentra como es habitual a la derecha del ángel, sentada, dentro de un templete.

Sobre el tema de la Anunciación así como acerca de la Virgen, son muy pocos los datos que nos dan los Evangelios. En San Lucas leemos: " En el sexto mes fué enviado el ángel Gabriel de parte de Dios, a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una doncella desposada con un varón llamado José de la familia de David, y el nombre de la doncella era María " (1). Los Apócrifos, sin embargo aportan más datos en torno a la vida de María (2).

A pesar del mal estado de conservación en que se encuentra el fresco, podemos apreciar que la Virgen está representada como una joven, siguiendo la iconografía tradicional, con melena rubia y cabello descubierta. No existen datos concretos en los Evangelios acerca de la edad de María, aunque, se refieren siempre a ella como una doncella (3). En la indumentaria el ar-

tista tampoco introduce ninguna novedad; la Virgen se cubre con una túnica y un manto en el que todavía quedan restos de rojo.

En lo que se refiere a la actitud de la Virgen ante el mensaje evangélico, son muy pocos también los datos que tenemos en los Evangelios al margen de sus muestras de acatamiento y sumisión. Como es característico en las representaciones occidentales: la Virgen no hila, sino que se la representa con un libro, meditando sobre la Biblia la predicción de Isaías y preparándose para lo que va a escuchar " Ecce Virgo - concipiet " (4). En este caso el libro está abierto sobre sus rodillas. El tema aparece en el arte italiano del Trecento, en donde es común la actitud de la Virgen que cruza las manos ante el pecho e inclina la cabeza, respondiendo al relato del Pseudo-Buenaventura: " Ella se arrodilló llena de una profunda devoción, - juntó las manos y dijo he aquí la esclava del Señor "(5). Sin embargo la Virgen no está arrodillada como en el arte italiano, el artista ha mantenido la iconografía bizantina representándola sentada.

El escenario escogido es un templete arquitectónico que cobija a la Virgen, Esta construcción, da por una parte sentido espacial a la escena, al tiempo que tiene un carácter simbólico de representación de la Virgen en la Iglesia como "Nueva Eva".

ANUNCIACION (VIRGEN)

ICONOGRAFIA.-

NOTAS.-

- (1).- LUCAS, 1, 26-28.
- (2).- EL PROTOEVANGELIO DE SANTIAGO, EL EVANGELIO DE LA NATIVIDAD Y EL EVANGELIO ARMENIO DE LA INFANCIA DE CRISTO, introducen una primera Anunciación en la fuente. Los Evangelios Apócrifos . B.A.C. Madrid. MCMLXIII.
- (3).- " Y el nombre de la doncella era Maria" LUCAS, 1, 26-28.
- (4).- ISAIAS
- (5).- PSEUDO-BUENAVENTURA. Cap, IV.: No hace sino recoger una tradición pictórica anterior.



ANUNCIACIÓN (ANGEL)

## DESCRIPCIÓN.-

En el lado opuesto a la Virgen, a la izquierda de la Misa de San Gregorio, se encuentra el Angel de la Anunciación.

El encuadramiento arquitectónico se ha perdido por completo, vemos solo el perfil recortado de su silueta. Se distinguen las alas, la filacteria, el nimbo y restos en la parte inferior, pertenecientes quizá a la figura de un donante que aparece representado como una figura femenina con toca. En muchas zonas se ha perdido incluso el enlucido, quedando el muro al descubierto sin preparación alguna.

El estado en el que se encuentra el fresco, ha prácticamente imposible analizar sus caracteres de perspectiva y composición, que por otra parte, debieron ajustarse al mismo esquema que ya hemos visto en la figura de la Virgen.

MISA DE SAN GREGORIO

## DESCRIPCION.-

Se representa al papa Gregorio diciendo misa, ayudado de dos acólitos. En el momento de alzar, se le aparece Cristo Varón de Dolores, saliendo del Sepulcro y rodeado de todos los instrumentos de su Pasión.

En primer término se encuentran San Gregorio y sus dos ayudantes. El acólito que está a la izquierda lleva un cirio en su mano izquierda, mientras con la derecha levanta la casulla del Papa. A continuación en el centro de la composición está San Gregorio con la Sagrada Forma entre sus manos ( el artista por impericia representa mal las manos, que quedan pegadas al cuerpo y con los pulgares unidos ). El acólito de la derecha, levanta un incensario en sus manos.

En segundo plano se sitúa el altar, muy grande que casi ocupa toda la composición. Sobre el altar de izquierda a derecha vemos , la mitra de papa, el misal, el cáliz y los corporales y al fondo dos candelabros uno a cada lado. Al fondo y sobre el altar en pequeño tamaño se encuentra el Sepulcro del que surge Cristo como Varón de Dolores, con los brazos abiertos mostrando sus llagas. Detrás se distribuyen los distintos

instrumentos de la Pasión: de izquierda a derecha , la escalera los azotes, un cubo, una mano sosteniendo la bolsa de Judas, un angel mostrando el paño de la Verónica, un martillo, unas tenazas, la lanza, la columna de la flagelación y en el centro la Cruz sobre la que cuelgan las vestiduras de Cristo . Encima de la Cruz, tenemos la representación del Sol y la Luna.

La escena va enmarcada por un arco rebajado con pinturas de santos entre cuatrilóbulos del mismo tipo que las que aparecen en la Capilla de San Blas.

MISA DE SAN GREGORIO

## PERSPECTIVA.-

Escasas son las referencias espaciales en la escena, se reducen exclusivamente al sepulcro y al altar, que presentan una serie de errores en su perspectiva.

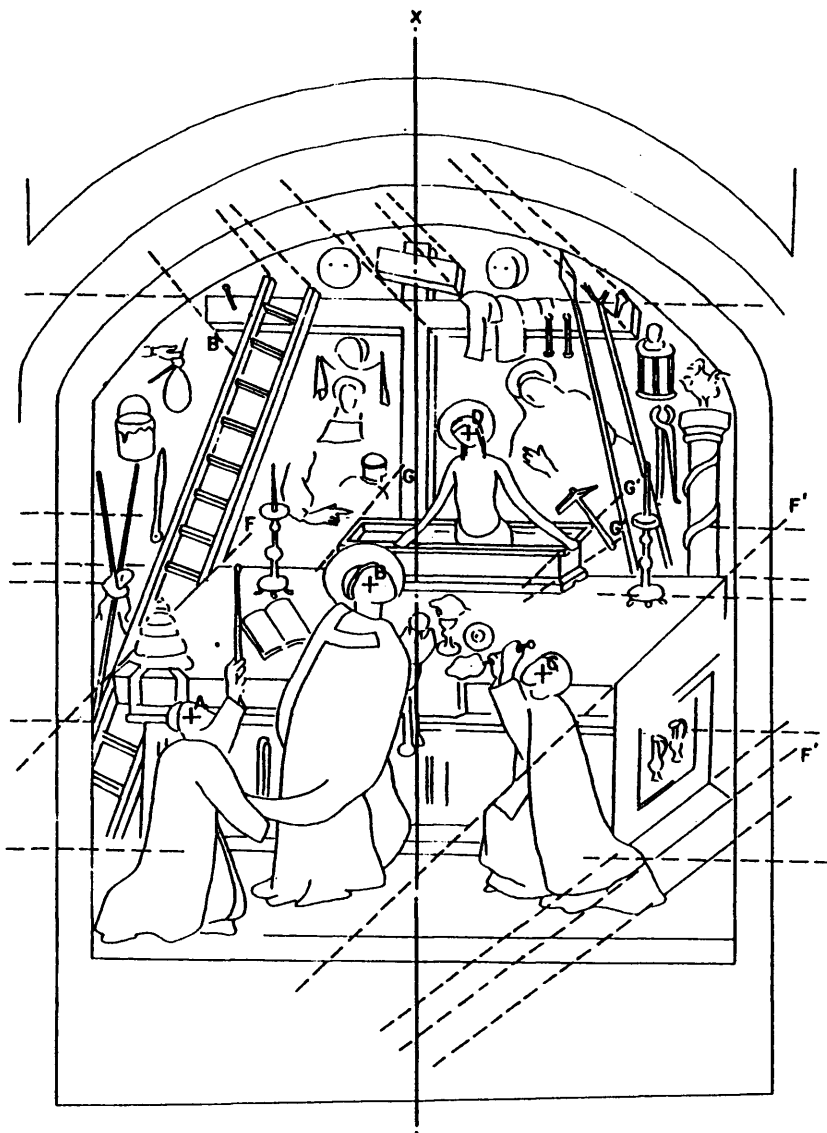
Sobre un fondo monocromo las figuras se sitúan en distintos planos de profundidad, de tal manera que tenemos un primer plano en el acólito de la izquierda que sostiene la casulla del Santo (A); ligeramente más retrasado situaremos a San Gregorio (B); el tercer plano lo constituye el acólito de la derecha (C); un amplio cuarto plano es el formado por el altar, situándose detrás Cristo en el Sepulcro (D) y formando el último término en torno a Cristo, todos los instrumentos de su pasión. De esta forma no solo se puede hablar de un escalonamiento en profundidad sino en altura; ya que la figura de Cristo aparece sobre el altar y los Instrumentos de su Pasión se sitúan sobre él.

Tanto el Sepulcro como el altar están conseguidos con una perspectiva inversa, resultando el lado más alejado del espectador más grande que el del pri -

mer término. Al mismo tiempo se ha utilizado una perspectiva abatida, de arriba a abajo, que hace que el primer término de la mesa de altar se incline hacia abajo, permitiendo de igual modo que veamos el interior del Sepulcro. Esta perspectiva se ha construido dejando los dos lados mayores paralelos y los menores convergentes, de manera que prolongando los dos lados menores del altar y del Sepulcro, tenemos dos líneas de fuga ( $F-F'$ ) y ( $G-G'$ ) convergentes en un punto fuera de la tabla. Este mismo esquema se sigue en las líneas que podemos trazar con la Cruz y la escalera.

653

MISA DE SAN GREGORIO



MISA DE SAN GREGORIO

COMPOSICION.-

La escena se distribuye en torno a un eje central de simetría (X-Y), que coincide con la Cruz de Cristo en último término. Este eje divide la composición en dos zonas perfectamente equilibradas, quedando dos figuras a cada lado; a la izquierda uno de los acólitos y San Gregorio, y en el lado opuesto, el otro acólito y Cristo al fondo de la escena.

La composición se organiza en el plano mediante las verticales formadas por las figuras y los diversos objetos distribuidos sobre el altar, como los candeleros, así como por los instrumentos de la Pasión. El altar y el Sepulcro cortan horizontalmente a la escena. Por último hay que tener en cuenta las dos diagonales, de la escalera, a la izquierda y de la lanza en el lado opuesto de la composición.

En el espacio hay una estructuración en triángulos; formándose una gran pirámide (A-B+C), cuyo vértice superior está en Cristo, que incluye a las tres figuras del primer término. Otra pirámide es la formada por San Gregorio y los acólitos (A'-B-C). Al mismo tiempo cada una de las figuras constituyen pirámides independientes (A''-B'-C'). Por último podemos formar

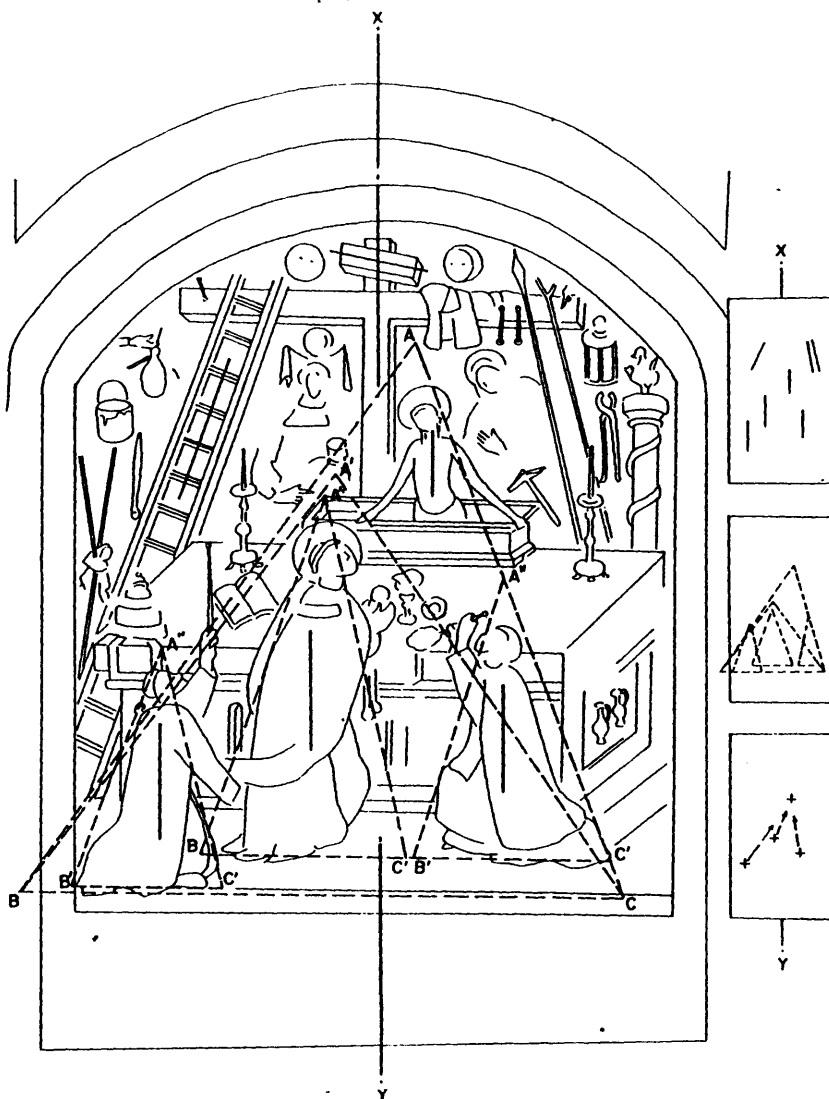
otra gran pirámide formada por el paréntesis de la escalera y de la lanza, dentro de la cual se incluye toda la composición.

En lo que se refiere a las actitudes, hay una tendencia ascendente desde San Gregorio y los dos acólitos hacia la figura central de Cristo y la zona superior en la que se representa la visión. En definitiva es una composición centrada y cerrada, en torno a un eje de simetría, como es usual en este maestro.



656

MISA DE SAN GREGORIO



MISA DE SAN GREGORIO

## ICONOGRAFIA.-

Se representa a San Gregorio diciendo Misa en el momento en que se le aparece Cristo durante la Consagración. Dos acólitos, arrodillados uno a cada lado, ayudan al Santo. El de la derecha sostiene un incensario en su mano, el de la izquierda lleva un cirio en su mano izquierda mientras con la derecha levanta la casulla de San Gregorio. En el centro se encuentra San Gregorio con la Sagrada Forma entre sus manos iniciando la genuflexión.

Estos tres personajes constituyen el primer término de la escena. En segundo plano se encuentra el altar, muy grande, que abarca casi toda la composición. Construido con perspectiva inversa y abatida al mismo tiempo, permite ver una serie de objetos dispuestos sobre él. En primer término y de izquierda a derecha, vemos en un extremo : la mitra papal con las tres coronas , alusivas a las tres iglesias, el libro de los Evangelios abierto, el Cáliz con los corporales encima y la patena. En segundo término y también sobre el altar se encuentran dos candeleros con dos cirios y en el lateral derecho del mismo en una hornacina, sobre una repisa se encuentran dos jarritas de ofertorio. Al

fondo de la composición, sobre el altar y en tamaño reducido se sitúa el Sepulcro , del que sale Cristo - con los brazos abiertos mostrando sus llagas. En torno a la figura de Cristo y ocupando todo el fondo de la composición, se distribuyen la Cruz y los diversos instrumentos y objetos alusivos a su Pasión (1).

No solo se venera la Cruz, la devoción de la Edad Media reúne en el mismo culto todos los instrumentos de la Pasión, que constituyen las " armas de Cristo ", atribuyéndoseles una virtud mágica como al signo de la Cruz. En el siglo XIV es el momento en que la Pasión es estudiada por todos los cristianos y se empieza a meditar sobre estos instrumentos de sufrimiento como medios de salvación del género humano. Los instrumentos representados en este caso , de izquierda a derecha son los siguientes : una escalera que alude al montaje de la Cruz, las varas de la flagelación anudadas en el paño blanco con el que vistieron a Cristo durante los improperios, un cuchillo, unido seguramente a la oreja de Malco, el cubo en el que Stefaton mojó su esponja , la mano de Judas con la bolsa de las monedas de su traición , la Verónica con el paño, una mano que señala la escena, restos de un personaje con nimbo que puede ser interpretado como la Virgen, otra mano que abofetea, un martillo, la lanza y el palo de la esponja, las tenazas, la columna y el flagelo enrollado en ella, con el gallo de las negaciones de San Pedro, un farol encendido alusivo a la escena nocturna del Prendimiento y en último término la Cruz con

los tres clavos, las vestiduras colgadas sobre ella y a ambos lados el Sol y la Luna característicos de todas las crucifixiones (2). Estos dos signos se identifican por algunos autores como evocación de los acontecimientos que acompañaron la muerte del Salvador, inspirándose en los Evangelios (3), para otros autores es la representación de las dos naturalezas de Cristo; se ha llegado a sugerir que el Sol representa la nueva religión y la luna el judaísmo, dándose también otras muchas interpretaciones (4).

La Misa de San Gregorio es uno de los temas - más característicos del siglo XV, que refleja mejor el sentimiento religioso y el patetismo de este momento. La iconografía de este tema es bastante compleja (5). Los artistas no tenían una idea clara del tema y solo representan la Misa a grandes rasgos, combinando tres temas distintos: el tema de las "Armas Christi" el tema del Cristo Varón de Dolores y propiamente la celebración de la Misa de San Gregorio (6). Todos los instrumentos de la Pasión, agrupados, constituyen lo que se ha denominado "armas de Cristo", atribuyéndoseles popularmente una virtud mágica. Este tema acompaña a la Misa de San Gregorio, multiplicándose poco a poco los elementos, hasta llegar al siglo XV en el que el tema aparece más enriquecido. Hasta la Edad Media los hagiógrafos han llegado a pensar que los instrumentos de la Pasión de Cristo, habían servido de armas a la Virgen para defenderse del diablo y sus ataques (7).

La imagen de Cristo Varon de Dolores, tiene su origen en el Arte Bizantino, derivada de la liturgia del Viernes Santo, llega a Italia en el Trecentto y se difunde posteriormente por Francia, Alemania y el resto de Europa. El origen de la Misa de San Gregorio es más tardío, tiene su raíz en Occidente. Se representa a San Gregorio diciendo misa ante la imagen de Cristo Varon de Dolores. Se corresponde con una leyenda occidental surgida como consecuencia de un icono bizantino en la Iglesia de la Santa Cruz de Jerusalem en Roma, en el que se representaba la visión de San Gregorio, cuando en el momento de la Consagración para dissipar sus dudas, pidió a Dios que el vino se transformase en sangre, apareciendosele Cristo, de cuyas llagas brotó la sangre para llenar el Cáliz. (8)

La popularidad de la Misa de San Gregorio, se debe sin embargo a la difusión de un episodio durante el siglo XV, en el que se le atribuía a San Gregorio la virtud de salvar por la oración a las almas del Purgatorio. Este culto se basaba en la leyenda del emperador Trajano, al que San Gregorio para recompensarle - por su justicia, había sacado de las llamas del Purgatorio. Existía también la tradición de la historia de un monje del Monasterio de San Andrés en el monte Celio de Roma, excomulgado por haber faltado al voto de pobreza. Habiendo prohibido el Abad del Monasterio que se celebrasen exequias por el sufragio de dicho monje, llamado Justus, Gregorio ordenó se celebrasen treinta misas, pasadas las cuales, se le apareció el monje para

anunciarle que acababa de ser liberado del Purgatorio (9).

El artista en esta escena ha mezclado el tema de la Misa de San Gregorio, con el de Cristo Varón de Dolores, rodeado por los instrumentos de su Pasión y de algunos personajes, simbolizando que en la Misa se renueva la Pasión de Cristo. El tema se presenta como una exaltación de la Eucaristía, la visión se localiza en el momento en que San Gregorio introdujo innovaciones en el rito de la misa (10).

MISA DE SAN GREGORIO

## ICONOGRAFIA.

## NOTAS.-

- (1).- REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien . T . II  
Iconographie du Nouveau Testament. Paris 1957.  
SCHILLER, G.: Iconography of Christian Art. London,  
1971.
- (2).- SOYEZ , E.: La Croix et le Crucifix. Amiens 1910. y  
THOBY, P.: Le Crucifix des Origines au Concile de  
Trente. Nantes 1959.
- (3).- MARCOS, XV, 33 y LUCAS, XXIII, 44-45.
- (4).- BARTHELEMY, A de: Annales Archéologiques 1846. Lo in-  
terpreta como signo del poder de Dios ordenando to-  
do el Universo. Sin embargo otros autores como :  
BREHIER, L.: Les Origines du Crucifix dans l'Art ré-  
ligieux y MALLÉ, E.: L'Art Religieux du XII siècle.  
han pensado que el Sol y la Luna podían representar  
las dos naturalezas de Cristo. Otros incluso han lle-  
gado a sugerir, que el sol representa la nueva reli-  
gión, y la Luna el judaísmo. HAUTECOEUR, M, L.: Ré-  
vue d'Archéologie 1921, T. XIV, en su artículo "  
Le soleil et la lune dans les Crucifixions ", recuer-  
da que en la Antigüedad, las divinidades solares y  
sirias se representaban flanqueadas por el Sol y la  
Luna. Por otra parte los emperadores romanos en sus  
monedas, se rodean de dos astros. No es de extrañar  
que el Cristianismo, surgido en Oriente, tomara los  
símbolos de las religiones sirias. Ver, DOM LECLERCQ,  
Dictionnaire D'Archéologie Chrétienne et de Litu-  
rgie. ( luna y sol).
- (5).- REAU, L.: Ob cit, T. III. pág, 69. BORCHRAHVE D'AL-  
TENA.: La Messe de Saint Grégoire. Etude iconogra-  
phique. Bulletin des Musées Royaux de Bruxelles.  
1959, págs, 3 a 33. HERNANDEZ PERERA, J.: Iconogra-  
fía española: El Cristo de los Dolores. A.E.A.A.  
1954, págs, 47 a 62. TRENS, M.: La Eucaristia en el  
Arte Español. Barcelona 1952, n. 126 y sgs. SCHILLER,  
G.: Iconography of Christian Art. N.York 1972. T.II.

p. 226 y sgs. MALE, E.: L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France. Paris 1922. p. 98. DOMINGUEZ, A.: Aproximación a la Misa de San Gregorio a través de varios libros de horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional. R.Arch. Bib. y M. LXXIX nº4, Octubre Diciembre 1976.

- (6).- Los dos temas surgen en la misma época. Pero mientras que el Cristo de la Misa de San Gregorio es una aparición de Jesús después de la Crucifixión, el Cristo de Piedad está sentado, esperando el suplicio y no tiene ninguna señal de su Pasión.
- (7).- REAU, L.: Ob, cit , p.
- (8).- Schiller y Mâle , Hablan de un grabado de Cristo Varon de Dolores, de fines del siglo XV, de Israel Von Meckenem, copia exacta del de la Iglesia de Roma.
- (9).- Esta historia aparece ya en la Leyenda Dorada, en el siglo XIII, pero en ella se omite la Visión de Cristo Varon de Dolores.
- (10).- TRENS, M.: ob, cit.



### CARACTERES ESTILISTICOS Y AUTOR

El estilo general de la obra responde a las - características de la pintura florentina de finales - del Trecento. Todos los autores coinciden en ver en esta obra relación con Italia. Bosque (1) habla de - " frescos de inspiración florentina ". En el mismo - sentido Post (2) habla de " inspiración manifiesta- mente italiana". El Marqués de Lozoya (3) habla de " vestigios de pintura italianizante ". Por su parte Mayer (4) es el único que da una atribución, adscribiendo los frescos a Starnina.

#### a) EL AMBIENTE: paisaje, arquitectura.

Al igual que en las otras obras estudiadas vemos una preocupación fundamental por la figura, con desaparición de los fondos dorados lo mismo que en la Capilla de San Blas y en el Retablo de San Eugenio, estos han sido sustituidos por encuadramientos arquitectónicos si bien en esete caso no hay representación de paisaje. Las arquitecturas son de tipo giottesco, con gran preocupación espacial conseguida con cortes escenográficos y distintos puntos de vista, como podemos apreciar en el templete, todavía en buen estado, en el que se encuentra la Virgen. Los encuadramientos arquitectónicos y los cuatrilóbulos que encuadran las figuras en torno a la Misa de San Gregorio relacionan la obra directamente con la Capilla de San Blas.

b) EL ESPACIO: la perspectiva.

La escena está construida en distintos planos y con un sentido ascendente. En ella se valora el es pacio, sobre todo en las figuras construidas con gran preocupación por el volumen. Pero en donde mejor podemos observar la concepción espacial de la obra es en sus arquitecturas, como vemos por ejemplo en el Sepulcro, el altar o en los mismos instrumentos de la Pasión, dispuestos en algunos casos en diagonal( la escalera, la lanza ) para crear profundidad.

La escena se organiza buscando distintos planos de profundidad, utilizando el escorzo para algunas figuras. Sin embargo se aprecian algunos errores de representación, de manera que tenemos una perspectiva abatida e inversa en el Sepulcro y también en el altar. Incluso en el caso de la figura de San Gregorio el artista para que veamos las manos con la Sagrada For ma en el momento de alzar, junta estas por su dedo pulgar de forma que no se puede saber de donde salen sus brazos. La postura resulta imposible, pero el artista lo que busca en este caso es la exaltación de la Eucaristía, sin preocuparse de hacer una construcción correcta.

c) LA LUZ: el color, el dibujo.

Se omite en esta obra un estudio de luces y sombras, olvidándose por lo tanto de hacer un estudio realista de la luz; ni las figuras ni las arquitectu-

ras proyectan sombras reales. Por otra parte el mal estado en que se encuentran los frescos hace imposible un estudio del color. Quedan solo restos de rojo en algunas vestiduras, el fondo gris y restos de oro en los nimbos a los que hay que dar al igual que en las otras obras un contenido simbólico. El dibujo no se descuida en la obra de manera que tanto la arquitectura como las figuras y sus rasgos físicos están dibujados con cuidado, delimitados por un trazo gris característico de casi todas las obras estudiadas en el foco toledano.

d) COMPOSICION.

El tipo de composición utilizada en estos frescos es muy semejante a la que venimos viendo en todo el círculo toledano. El artista se rige por un esquema geométrico, encuadrando las figuras en triángulos y pirámides, de manera que resultan composiciones cerradas en lo que se refiere a los gestos y actitudes de los personajes, sin hacer referencia al espectador, buscando ante todo un contenido expresivo.

e) CARACTERISTICAS DE LAS FIGURAS: Anatomía, rostros, ojos nariz, boca, cabello, indumentaria, nimbos, movimiento y expresión.

Se dedica una atención especial a las figuras, buscando resaltar sus valores táctiles. Las cabezas son ovoides, con los rasgos del rostro muy marcados con trazos oscuros. El dibujo lineal del rostro, permite ver los ojos rasgados, muy marcados, con cejas arquea-

das, nariz recta y ancha y boca pequeña. La oreja está dibujada de manera muy semejante a las que hemos visto en San Blás y en otras obras castellanas, relacionándose también con el San Antonio de Santa Croce, por lo tanto dentro de la órbita de Starnina.

El tipo de indumentaria empleado es también semejante a las de la Capilla de San Blás, a base de amplios ropaje con gruesos pliegues, su estado de conservación malo no permite apreciar bien sus colores, así como los motivos decorativos empleados. Los nimbos utilizados son dobles, dorados con decoración rayada y en zig-zag, bordeados por una línea gruesa, este mismo motivo se repite en las vestiduras de San Gregorio. Las figuras algo rígidas en su concepción se compensan por la expresividad de sus rostros y manos.

f) MODELOS EMPLEADOS:

Todas las figuras utilizadas, responden a un mismo tipo. El esquema del Santo y los dos acólitos es el mismo, todas ellas repiten un mismo modelo, muy semejante al que vemos en la misma escena del Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas. El encuadramiento imitando mármoles de colores y el intradós del arco con decoración floral alternando con los cuatrilóbulos con santos, permiten relacionar esta obra directamente con la Capilla de San Blás.

g) ICONOGRAFIA:

El tema central de los frescos representa la

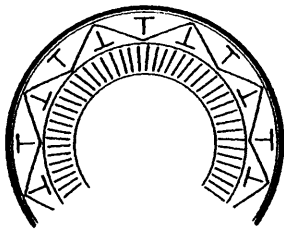
escena de la Misa de San Gregorio, sujeto que se hace popular en el siglo XV, a causa de la exaltación Eucarística y como expresión también de un sentimiento patético del momento. Este tema no es corriente en el arte italiano, sin embargo lo hemos encontrado en el Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas, lo que nos habla de un artista más en relación con lo castellano que con Italia. El tema está tratado en los dos casos con características muy similares, aunque en el Convento de la Concepción vemos una mayor riqueza de elementos iconográficos, como sucede con los instrumentos de la Pasión que rodean a Cristo. Los Santos de los cuatrifolios que rodean la escena principal, responden también a un programa iconográfico, distinguiéndose con claridad la figuras de San Francisco y Santa Clara que hacen referencia sin duda a la Orden fundacional del Convento. El tema lateral de la Anunciación no presenta ninguna novedad iconográfica, se relaciona también con el Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas, respondiendo quizá también a una vocación mariana del convento.

#### AUTOR.-

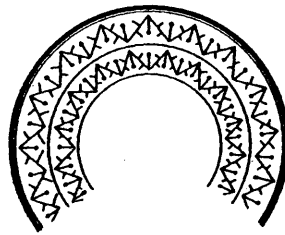
Analizados los caracteres estilísticos de la obra, observamos con el dibujo lineal del rostro de San Gregorio y de sus acólitos, se acerca al de la Anunciación de la Capilla de San Blás de la Catedral Toledana. Este maestro sería el que hemos llamado 2º Maestro en San Blás y en el que hemos visto como algunos -

de sus rasgos físicos ( la oreja ), es similar a modelos atribuidos a Starnina en Santa Croce. (5). Sin em bargo aunque vemos en estos frescos una inspiración florentina, son mucho más simples que los que vemos en la Capilla de San Blas y resulta<sup>difícil</sup> por tanto, incluso por su cronología más tardía, atribuirselos a Starnina. Hay pues que pensar en el taller que trabaja en estos momentos en Toledo, dependiente del arte de Starnina. La obra se acerca más por sus encuadramientos a la zona baja de la Capilla de San Blas que hemos atribuido al M<sup>o</sup> Rodríguez de Toledo. Por lo tanto hemos de adscribir la obra a un M<sup>o</sup> que llamaremos M<sup>o</sup> de la Misa de San Gregorio, derivado directamente del taller del M<sup>o</sup> Rodríguez de Toledo y en relación con la influencia italiana existente en esta ciudad. Como hemos visto por sus caracteres estilísticos, la datación de la obra es más tardía que la Capilla de San Blas, pudiéndose establecer una cronología para estos frescos en torno a finales del primer cuarto del siglo XV, aproximadamente hacia 1425.

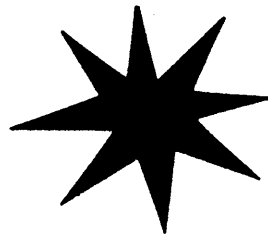
NIMBOS Y MOTIVOS DECORATIVOS



SAN GREGORIO



ANUNCIACION  
(VIRGEN)



SAN GREGORIO

CARACTERES ESTILISTICOS Y AUTOR

## NOTAS.-

- (1).- BOSQUE, A de.: Artistes Italiens en Espagne. Paris 1965. pág, 109.
- (2).- POST, Ch, R.: A History of Spanish Painting. 1933. Vol. III, pág, 228-229.
- (3).- LOZOYA, Marqués de .: Historia del Arte Hispánico . Barcelona 1940 . T. III.
- (4).- MAYER, A.: Historia de la Pintura Española. Madrid 1947. pág, 59.
- (5).- MAYER, A.: ob, cit, pág, 59. Es el único que no duda en atribuir los frescos a Starnina.



IMPOSICION CASULLA A S. ILDEFONSO

(IGLESIA PARROQUIAL DE ILLESCAS )

DATOS GENERALES DE LA TABLA

La tabla se encuentra en la Iglesia Parroquial de Santa María de Illescas, en la Capilla de la Virgen de la Soledad o de los Dolores, situada en el lado del Evangelio. El templo actual, debió comenzarse en el siglo XIII aprovechando muchos materiales del antiguo, sufriendo reformas en el siglo XIV y en la segunda mitad del XV, en que se levantaron los últimos tramos de las tres naves; terminándose la sacristía y el coro ya en el siglo XVI. (1)

El estado de la tabla no es muy bueno, se han abierto tres grietas en vertical, coincidiendo con el ensamblaje de la tabla. Ha sufrido algunos repintes a través de los años, reformandose tambien el ensamblaje.

El tema que se representa es el de la Virgen con el Niño entronizada, imponiendo la Casulla a San Ildefonso, que se encuentra en el ángulo izquierdo de la composición. En el lado opuesto de la tabla, se representan dos personajes; el donante en primer término arrodillado, presentado por San Francisco, inmediatamente detrás de él. El donante, vestido de franciscano lleva una filacteria entre sus manos y tiene una inscripción en la parte inferior de su hábito " Frater Fernando, Confesor " . Inscripción que según Tormo (2), se debe a una adición. De manera semejante Post (3), considera que el donante responde a una adición posterior.

DATOS GENERALES DE LA TABLA

NOTAS.-

- (1).- MORENO NIETO, Luis.: La Provincia de Toledo. Toledo 1960. págs. 278- 280.
- (2).- TORMO Y MONZO, Elias.: Toledo. Tesoro y Museos. T. II . pag. 53.
- (3).- POST, CH, R.: A History of Spanish Painting. 1933. Vol. IV, Part. II. pág , 649.

### IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO

#### DESCRIPCION.-

La escena, dispuesta, como hemos visto en casi toda la pintura trecentista Toledana, sobre fondo dorado; resalta fundamentalmente la importancia de las figuras, que llegan a ocupar todo el espacio disponible, en algún caso con una desproporción evidente, sin guardar proporción entre ellas y las arquitecturas.

En el centro y al fondo de la composición está la Virgen con el Niño entre sus brazos; entronizada en amplio trono gótico, con decoración de cuatrilóbulos y remates en pináculos.

Las figuras de la Virgen y el Niño al igual que el trono son de grandes proporciones, las dos con nimbo. La Virgen lleva túnica ajustada en el pecho y manto cubriéndola la cabeza. Con su mano derecha ofrece la casulla a San Ildefonso y con la izquierda sujeta al Niño, que bendice con su mano derecha, mientras soporta una filacteria en la izquierda con una inscripción en caracteres góticos. En el cuello, lleva el coral, amuleto característico de muchos de los Niños de la pintura gótica del momento.

En la zona inferior de la composición y en primer término, se distribuyen las restantes figuras que componen la escena: a la izquierda, San Ildefonso arrodillado, vestido de obispo con nimbo y mitra, recibien

do la casulla de manos de la Virgen; en el lado opues-  
to, otras dos figuras, la del segundo término, San -  
Francisco, presentando a un personaje arrodillado, con  
las manos juntas y hábito de franciscano, en primer -  
término.

### IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO

#### PERSPECTIVA.-

En esta tabla en la que no se representa ni suelo ni techo, no hay ninguna referencia espacial arquitectónica. Sin embargo hay una preocupación espacial evidente en la distribución de los personajes, que se van escalonando en profundidad y en altura.

En primer término, a la izquierda de la composición se encuentra San Ildefonso (A); a la derecha, ligeramente más retrasado, el personaje arrodillado - del primer término (B), con una filacteria en su mano; detrás se sitúa San Francisco de pie (C); en su mismo plano y en el lado opuesto, la casulla de San Ildefonso (C'); en cuarto plano y en una zona superior está el Niño (D), y por último se sitúa la Virgen (E).

No solo las figuras escalonadas van creando espacio, sino que el trono en el que se asientan la Virgen y el Niño, es un elemento importante en la distribución espacial, formando un espacio intermedio entre las figuras y el fondo dorado de la composición. El trono de carácter gótico, muy amplio, está construido con una perspectiva casi perfecta ( en caja espacial ), construida por una serie de líneas de fuga (F-F'), que surgiendo de los laterales del trono, confluyen en un punto de fuga (F'') en el centro de la composición, coin

ciendo con el eje de simetría de esta. Por último en la zona inferior, tenemos las líneas de fuga (G), que confluyen en un punto más abajo (G'), también hacia el fondo.

## IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO





### IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO

#### COMPOSICION.-

La composición de esta escena gira en torno a un eje central de simetría (X-Y), que divide longitudinalmente la escena. El tema se dispone también en dos zonas superpuestas: una, la superior, en donde se situa la Virgen entronizada con el Niño, y la zona inferior en la que se distribuyen los restantes personajes.

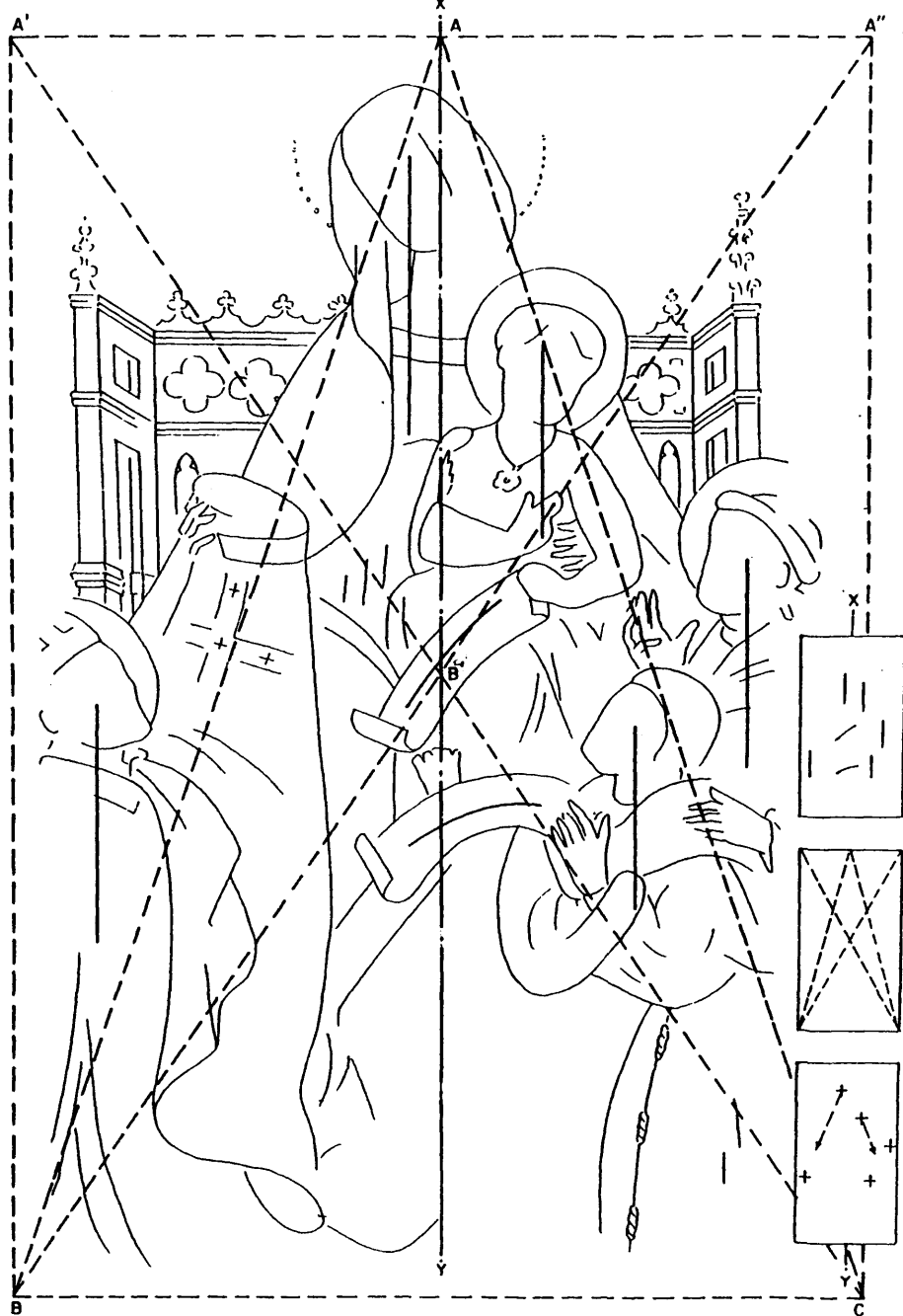
En el plano la escena se construye a base de verticales, formadas por las figuras, acentuándose esta verticalidad por el trono. Las dos filacterias que cruzan por el eje de simetría, describen dos curvas.

En el espacio, las figuras se incluyen en una gran pirámide (A-B-C), cuyo vértice superior se encuebra en la Virgen. Se pueden trazar también dos diagonales que cortan la escena, quedando tres triángulos: dos laterales, en los que se incluyen los santos a izquierda y derecha de la composición (A'-B-C) y (A''-B''-C) y en la zona superior el formado por la Virgen y el Niño (A'-B'-A'').

En lo que se refiere a las actitudes, la composición en esta escena es cerrada. Se establece una

dirección hacia la izquierda y de arriba a abajo con la Virgen que dirige su mirada hacia San Ildefonso. Desde el Niño parte la dirección hacia la derecha ha cia San Francisco y el personaje arrodillado del primer término.

## IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO



### IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO

#### ICONOGRAFIA.-

Se representa el tema de la Virgen con el Niño imponiendo la casulla a San Ildefonso, uno de los más característicos de la iconografía toledana. Es el momento en que la Virgen entrega la casulla al Santo. En la escena hay distintos aspectos a analizar representados por los personajes:

En primer lugar tenemos el tema de la Virgen con el Niño, tradicional en toda la Pintura Gótica, entronizada tal como la hemos visto en la Pintura del Trecento. Siguiendo la iconografía del siglo XIV, el Niño aparece de frente al espectador, la Virgen no es es térepresentada como reina sino como madre, conviertien dose el trono en el que se sienta la Virgen en un sím bolo de la Virgen en la Iglesia, estableciéndose así un parangón entre la Virgen y el Niño.

Al tiempo que la Virgen entrega la casulla a San Ildefonso; el Niño se vuelve hacia San Francisco y el donante para bendecirlos. Tanto la Virgen como el Niño se representan con la indumentaria tradicional, los dos con nimbo con decoración de punteado y el Niño lle va al cuello el coral, amuleto característico de los Niños góticos.

lia San Ildefonso está representado de rodillas, con indumentaria de obispo. Fué elevado a la silla episcopal, llamado por el rey godo Recesvinto para reemplazar a su tío San Eugenio en el año 657. Al - igual que San Bernardo en Francia, San Ildefonso se distingue por la devoción a la Virgen. En su tratado " De Illibata Virginitate Sanctae Maria ", defiende su virginidad.

Según la leyenda, el Santo durante un periodo de ayuno preparatorio para la celebración de la fiesta de la Asunción, vió como la Virgen rodeada de otras Virgenes, descendia a sentarse en su trono episcopal.(1) El se acercó a Ella y la Virgen le dió una casulla bor dada, diciéndole " tú eres mi capellan ". Según otra versión, Ella le habria dicho " Acercate y acepta de mi mano este presente que he tomado en el tesoro de mi Hijo " (2).

Pero además de esta biografía de San Julian e existen otros textos atribuidos a un prelado toledano del Siglo VIII, Cixila (3), en donde se mencionan dos prodigios sobrenaturales en la vida de San Ildefonso: Durante su arzobispado en Toledo, le fué revelado mil grosamente el lugar en donde se encontraba sepultada la martir toledana Santa Leocadia. Esta, salió del sepulcro a la vista de los fieles, el monarca y el propio arzobispo. Prestándole el monarca su cuchillo San Ilde fonso cortó un trozo del vestido de la Santa, que guar do como reliquia para la Iglesia. (4)

En el otro hecho se narra , como al acercarse la fiesta del 18 de Diciembre, despues de ayunar, al comenzar los maitines para la fiesta y abrirse las puertas de Templo, vieron una luz celestial; San Ildefonso se dirigió al altar, y al alzar los ojos, descubrió, sentada en su silla episcopal a la Virgen rodeada de coros angélicos y Virgenes. La Virgen despues de alabar los trabajos realizados por San Ildefonso en su defensa, le dió una lujosa casulla para que se revistiese en las festividades (5).

Las reliquias de San Ildefonso durante la invasión musulmana fueron tragladadas a Zamora en donde se produjeron algunos milagros. Su culto se propaga durante el siglo XVIII en los Países Bajos. La iconografía seguida en esta escena se ajusta a la tradicional, en la que se representa la investidura de San Ildefonso y no la aparición de Santa Leocadia, siendo el atributo principal en la escena la casulla que recibe de manos de la Virgen.

En el lado opuesto a San Ildefonso se representan dos personajes: San Francisco presentando a un donanante arrodillado, con hábito también de franciscano. La identificación del donante es confusa. Por la inscripción que aparece en la zona inferior de sus vestiduras: " Frater Fernando, Confesor " se ha identificado con Fernando de Talavera, confesor de Isabel la Católica. Pero Fernando de Talavera no era franciscano, sino Jerónimo; y por otra parte en este caso habría que

retrasar la fecha de ejecución de la tabla o pensar en que la inscripción pudiera ser un añadido posterior (6), como opina Tormo, que identifica al donante con D. Gonzalo de Illescas. Identificación también esta que hay que rechazar por cuestiones de fecha, ya que D. Gonzalo muere en pleno siglo XVII.

Quizá se pueda pensar que el personaje representado sea Juan de Illescas, siendo la inscripción un añadido posterior, por su relación con D. Fernando de Antequera, durante la minoría de edad de Juan II, apoyándonos en la tabla contemporánea, del Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas en que aparece D. Fernando. Sin embargo puede ser cualquier otro donante para el que se hiciera la obra, del que no consta ninguna noticia, ya que no hay ningún dato sobre el emplazamiento primitivo de la tabla. En cualquier caso el tema representa una iconografía común a otras obras castellanas del momento dedicadas a la Virgen con el Niño y en las que aparece el donante protegido por un Santo.

# ICONOGRAFIA

## NOTAS.-

- (1).- Este prodigio lo narra su sucesor en la silla arzobispal San Julian. Vita Hildefonsi. ( M.L. 96; 43-44 ).
- (2).- VEGA, P.A.C.: San Ildefonso de Toledo. Sus biografías y sus biógrafos y sus Varones Ilustres, " Boletín de la Real Academia de la Historia ". T. CLXV, cuad. I. págs. 35-107.
- (3).- Chronica Mozarabe . M.L. 96, 1260. Según Rivera Recio. (Arzobispos de Toledo.) quizá no sea de este autor.
- (4).- M.L. 96, 45-46.
- (5).- M.L. 96, 46-48. Este relato en torno a San Ildefonso guarda analogías con el del obispo Bonitus ( obispo de Clermont ) que narra Vicente de Beauvais en 1264.
- (6).- TORMO Y MONZO, Elias.: Toledo, Tesoros y Museos. T. II, 53



#### CARACTERES ESTILISTICOS Y AUTOR

A) EL AMBIENTE: encuadramiento arquitectónico. El espacio: la perspectiva.

El ambiente no interesa, se valoran únicamente las figuras. Sin embargo se buscan algunas referencias espaciales en el trono en que se asienta la Virgen, que se convierte en el encuadramiento arquitectónico exclusivo de la obra. El fondo es dorado y no se hace representación de suelo ni techo. El trono se construye con distintas perspectivas de manera que los laterales no resultan paralelos, sino con distinta abertura. Sus líneas de perspectiva aparentemente centrada, no confluyen en el eje de simetría de la composición sino en los distintos ejes longitudinales de la tabla.

La escena se construye con una perspectiva de abajo a arriba, con un horizonte alto, escalonándose las figuras en distintos planos. Por otra parte, el artista busca resaltar también la importancia de la Virgen y el Niño; no solo situándolos en un plano más elevado sino también por su gran tamaño en relación con las otras figuras. Esta desproporción existente en las figuras, se rige por la perspectiva jerárquica.

B) LA LUZ: color y dibujo.

No hay un estudio correcto de la luz; si bien

se modelan unas zonas ligeramente más oscuras y otras más claras tanto en los rostros como en las vestiduras. Este modelado se realiza mediante el empleo de colores oscuros y claros pero sin que se den calidades tonales.

Se utiliza fundamentalmente el dorado en el fondo con un carácter simbólico. Se emplea también el dorado en los nimbos y en los motivos decorativos de las vestiduras. Le sigue en utilización el rojo, que se emplea en las vestiduras del Niño y de San Ildefonso. Destaca la gran mancha central en blanco y azul de la Virgen, respondiendo a la iconografía gozosa de la Virgen. Quedan por último las dos manchas marrones de los dos personajes de la derecha que quedan relegados frente a la riqueza de color de la otra zona.

El artista muestra, como en sus otras obras, preocupación por el dibujo, silueteando las figuras, en especial los rostros y manos con un trazo oscuro y grueso.

#### C) COMPOSICION :

Se utiliza una composición cerrada, tanto en la posición como en las actitudes de las figuras. Esta se bifurca en dos direcciones, izquierda, hacia la Virgen y San Ildefonso y hacia la derecha, con el Niño y los dos personajes del primer término. Sin embargo no se hace ninguna referencia al espectador. Por otra parte hay una marcada verticalidad en la escena acen-

tuada por el trono rematado en pináculos. En el espacio, las figuras se geometrizan en triángulos, siguiendo el sistema compositivo característico de este maestro, incluyendo todas ellas en una gran pirámide.

D) RASGOS FISICOS Y CARACTERISTICAS DE LAS FIGURAS: Anatomía, tipos de rostros, ojos, bocas, melenas, barbas, indumentaria, nimbos, movimiento y expresión.

Como hemos visto, el ambiente no interesa, centrándose la atención fundamentalmente en las figuras, que mantienen las mismas características de todo el taller toledano en lo que se refiere a sus rasgos físicos. Las figuras mantienen los rostros ovalados, con ojos rasgados, delimitados por trazos negros y cejas arqueadas marcadas también con grueso trazo negro. Sus bocas son también semejantes a otras obras estudiadas, pequeñas y con labios gruesos. Sin embargo las narices no son rectas sino grandes y aguileñas. El tipo de oreja, sigue siendo el mismo.

Vemos la preocupación anatómica del artista sobre todo en la manera de tratar las manos y en los ropajes de la Virgen o el Niño que marcan las distintas partes del cuerpo. Por otra parte hay un gran carácter expresivo en las figuras en las que se valora fundamentalmente el volumen. Este carácter expresivo se traduce en las actitudes de las figuras reflejadas fundamentalmente en sus manos y rostros en los que se valoran incluso sus arrugas en la frente, y en las mejillas en

las comisuras de los labios, sobre todo en San Ildefonso y en San Francisco y el donante. Estas características, en especial el detalle con que se estudian los rostros con las arrugas, están presentes en las otras obras de Rodríguez de Toledo.

#### E) MODELOS EMPLEADOS:

Dentro del esquema general de las figuras cuyos rasgos ya hemos analizado; el artista utiliza dentro de un mismo tipo, modelos diferentes. La Virgen y el Niño, con algunos retoques, se pueden emparentar con la Virgen y el Niño de la tabla de Valladolid. En este caso la Virgen lleva el cabello cubierto por el manto, manteniendo sin embargo las mismas vestiduras de talle alto aunque con diferentes motivos decorativos. El Niño responde también al mismo modelo del Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas. Se trata de un Niño casi herculeo, envuelto en paño rojo que refleja su anatomía, manteniendo el coral en su cuello, como hemos visto también en Valladolid, la misma manera de bendecir y al mismo contraposto del cuerpo producido por la posición del Niño sentado sobre uno de sus pies.

Sin embargo en los tres personajes del primer término, el artista, utiliza un mismo modelo, con distintas indumentarias y actitudes. Los tres tienen un mismo tipo de rostro, modelado con los rasgos muy acusados; mandíbula ligeramente pronunciada, boca peque-

ña con las comisuras hacia abajo, marcándose las arrugas en las mejillas; nariz grande y un poco aguillosa; y los ojos rasgados, con cejas arqueadas delimitadas - con trazos gruesos. Se utiliza un mismo rostro: en el caso de San Ildefonso, cubierto con mitra, en San Francisco con la cabeza descubierta y tonsura de franciscano y en el donante también con la cabeza cubierta. - Los tres rostros reflejan una misma expresión de asombro ante el milagro que presencian. Por otra parte responden a un tipo muy parecido al que vemos en los personajes de la Misa de San Gregorio del Convento de la Concepción Francisca de Toledo.

El rostro se asemeja también al de los dos acolitos de la Misa de San Gregorio del Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas. Vemos, así mismo tipos semejantes en la Capilla de San Blás de la Catedral de Toledo.

Los nimbos dorados de las figuras tienen también la misma decoración de punteado del Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas y de la tabla de la Virgen y el Niño del Museo de Valladolid. El motivo de punteado que sirve de encuadramiento a la tabla es el mismo de estas obras.

Por último vemos también relaciones con otras obras castellanas en sus vestiduras. En las vestiduras

de la Virgen, a pesar de los repintes sufridos, se aprecia el mismo motivo decorativo que aparece en - la Capilla de San Blás de la Catedral Toledana.

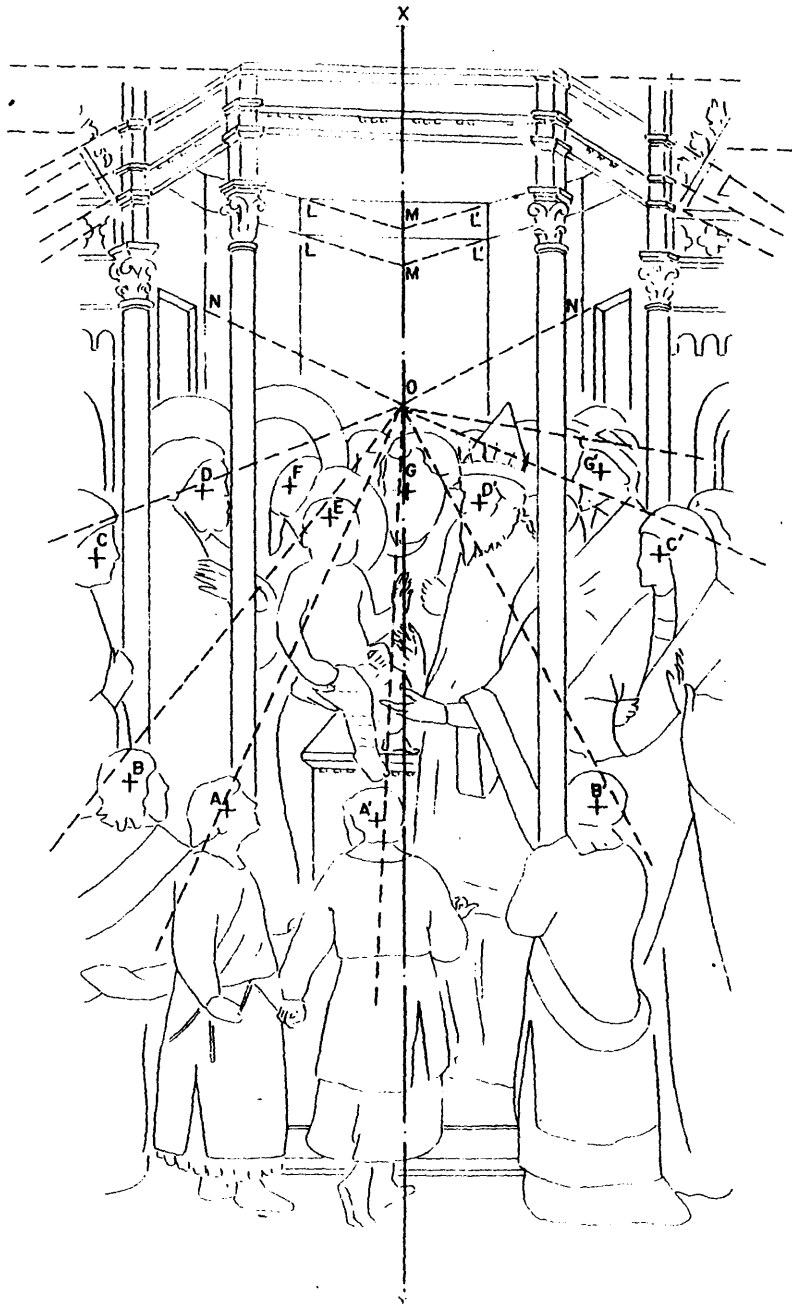
AUTOR:

Carecemos de datos concretos acerca del donante y autor de la tabla. Por sus caracteres estilísticos Post, (1) pone en relación esta obra, al igual que - Gudiol (2), con el Maestro del Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas.

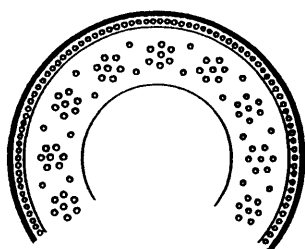
La tabla, sin ninguna duda está en relación - directa con el Maestro Rodriguez de Toledo, como hemos visto en el análisis estilístico, a pesar de los retoques sufridos. Pero quizá no haya que pensar en este Maestro, sino en un discípulo directo; atribuyéndole de esta manera la tabla a un maestro de llamaremos "Maestro de Illescas".

Este Maestro de "Illescas", al igual que el que trabaja en la Misa de San Gregorio del Convento - de la Concepción Franciscana de Toledo, se pueden considerar como dos artistas locales, derivados de una - escuela común. Presentándose en este caso, mayor número de caracteres castellanos que italianos, bien -

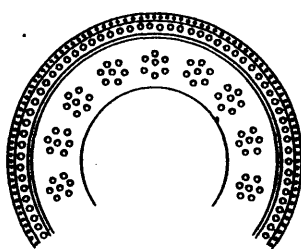
394  
CIRCUNCISION



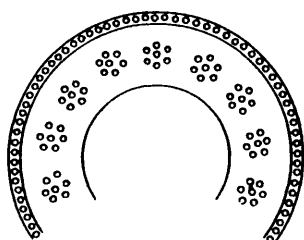
NIMBOS Y ENCUADRAMIENTO



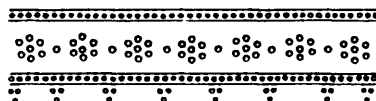
NIÑO



VIRGEN



SAN FRANCISCO



ENCUADRAMIENTO



CARACTERES ESTILISTICOS Y AUTOR

NOTAS.-

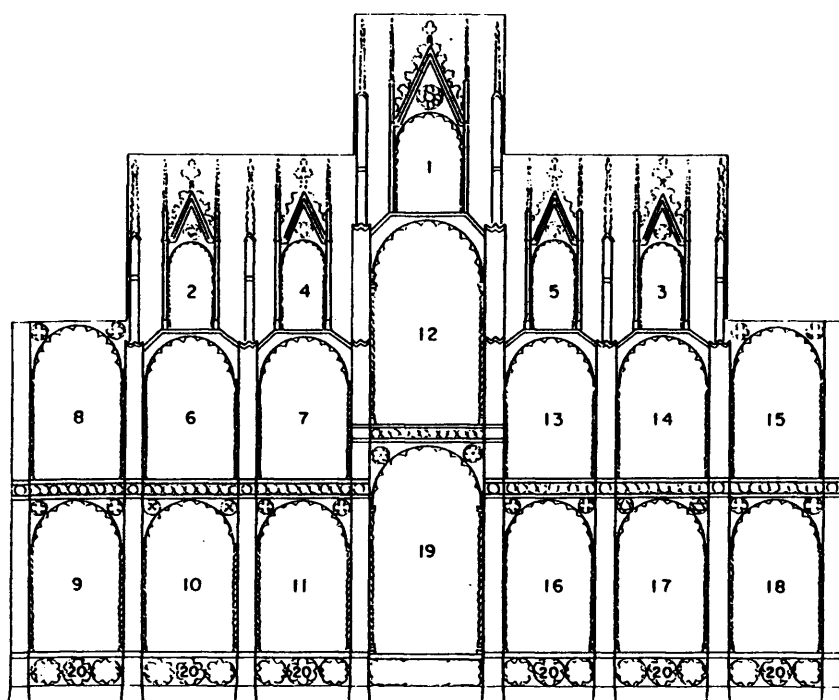
- (1).- POST, CH, R.: A History of Spanish Painting.  
1933. Vol.IV. Part. II. pág, 649.
- (2).- GUDIOL RICART, José.: Pintura Gotica . Ars Hispaniae, Vol. IX. pág, pág, 211 . y CONTRERAS, Juan de , Marqués de Lozoya. Historia del Arte Hispánico . Vol. II

697

V A L L A D O L I D

RETABLO DEL ARZOBISPO DON SANCHO DE ROJAS

## RETABLO DEL ARZOBISPO DON SANCHO DE ROJAS



- |                            |                           |
|----------------------------|---------------------------|
| 1.- CRISTO TRIUNFANTE      | 11.- CAMINO DEL CALVARIO  |
| 2.- DAVID                  | 12.- CRUCIFIXION          |
| 3.- ABRAHAM                | 13.- PIEDAD               |
| 4.- ANUNCIACION (ANGEL)    | 14.- ENTIERRO DE CRISTO   |
| 5.- ANUNCIACION (VIRGEN)   | 15.- DESCENSO AL LIMBO    |
| 6.- NACIMIENTO             | 16.- ASCENSION            |
| 7.- ADORACION DE LOS MAGOS | 17.- PENTECOSTES          |
| 8.- PRESENTACION           | 18.- MISA DE SAN GREGORIO |
| 9.- IMPROPERIOS            | 19.- VIRGEN CON NIÑO      |
| 10.- FLAGELACION           | 20.- SANTOS               |

DATOS GENERALES DEL RETABLO

El Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas, una de las obras más importantes de la Pintura Trecentista en Castilla, fué mandado hacer por encargo del propio arzobispo, Primado de Toledo, entre 1415 y 1422 en que muere en Alcalá.(1)

Está identificado perfectamente este encargo por Pedro Beroqui, en su Discurso sobre las preeminencias del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid (2), en donde se lee: "El mismo Señor (D.Sancho de Rojas) hizo a su costa el primer retablo que tuvo la Capilla Mayor del Monasterio, el que aun dura este año de 1722, que está en la Iglesia de San Roman de Orniya y es de los mejores que permanecen de aquel tiempo" (3).

Agapito y Revilla identifica también el encargo del Retablo: "en la tabla central del primer cuerpo se representa a la Virgen con el Niño, el cual impone una corona a un personaje arrodillado a su izquierda que se supone con gran fundamento sea Don Fernando de Antequera, así como la Virgen lo hace de una mitra a un arzobispo también arrodillado a su derecha, el cual, indudablemente, es Don Sancho de Rojas, Arzobispo de Toledo, gran bienhechor del Monasterio de S. Benito, como lo demuestran los dos escudos que se observan a los lados exteriores de los pináculos del tercer cuerpo central, portando las cinco estrellas azules sobre campo de plata del linaje de los Rojas."(4)

El Retablo de Don Sancho de Rojas, fué donado por el

Arzobispo a la iglesia primitiva del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Ya en el siglo XVII, Fray Mancio de Torres, narra el hecho y las vicisitudes por las que pasa el retablo " No contento con las piezas y mercedes que nos alcanzó el Rey, viendo el buen arzobispo la pobreza del retablo del monasterio, hizo un retablo famoso y de mucha costa para el altar mayor con N<sup>a</sup> Señora y San Benito y la H<sup>a</sup> de la Pasión" (5). En los mismos términos describe el Retablo Fray Benito Otero (6).

El Retablo permaneció en el altar mayor de la Antigua iglesia del Monasterio, hasta que se reedificó la Capilla Mayor, al hacerse el nuevo templo a fines del siglo XV, por Juan de Arandía (7). Según los datos de Torres, el Retablo permaneció ochenta años en la iglesia vieja, desde donde pasó al altar lateral de S. Marcos en la nueva iglesia, en la que permaneció cien años: " ... el qual, despues de haber estado en la iglesia vieja más de ochenta años, fué puesto en el altar de San Marcos en la iglesia nueva, donde estuvo otros cien años.." (8). En 1596, el retablo se quitó de San Marcos, al comenzarse el de Adrian Alvarez y Pedro Torres. En esta fecha los monjes de San Benito, lo regalaron a la filial de San Román de Hornija, para su retablo mayor. En el siglo XVII, consta que el Retablo estaba todavía en el altar mayor de San Román: " ... y ahora, ilustra la iglesia de San Román de Hornija en cuyo altar está asentado hará diez años este de 1622 " (9). Aquí debió permanecer hasta que la iglesia fué reedificada en el siglo XIX, momento en que el Retablo sufrió algunas reformas pasando incompleto y mal acoplado a la Capilla del Cementerio, donde lo descubrió Gomez Moreno (10), permaneciendo la tabla

principal con el tema de la Virgen y el Niño en la Nueva Iglesia.

La fecha de ejecución del Retablo, coincide con el priorato de Juan de Madrigal (11). Teniendo en cuenta que el Retablo se cuitó de San Marcos en 1596, restando a esta fecha los cien años en que, según los documentos permaneció en la iglesia Nueva, más los ochenta que estuvo en la Vieja, tenemos una fecha en torno al primer cuarto de siglo para comienzo del Retablo. Fecha que coincide con la regencia de Fernando de Antequera, que es coronado en la tabla principal, lo que nos permite fechar con toda certeza el Retablo, como veremos más adelante hacia 1415 o 16, inmediatamente después de la muerte de Don Fernando.

En 1929, fué adquirido el Retablo a la Parroquia de San Román de Hornija, junto con la tabla suelta central, por el Museo de Prado, donde se restauró, adaptando su distribución a las tablas conservadas. Figura en el Catalogo del Museo de 1933, con el número 1321.

El Retablo actualmente, se compone de siete calles verticales, dos cuerpos horizontales, un banco y una espiga, constituyendo 19 tablas, de las cuales solo las centrales y los remates parecen estar en la misma disposición original. Hay ocho tablas de igual tamaño y cuatro de menor tamaño. Dada la longitud del banco, las 8 tablas grandes e iguales, no podían constituir el primer cuerpo pues sobresaldría una tabla en cada extre-

mo, irían, por lo tanto en el primer cuerpo del Retablo, cuatro; y en el segundo cuerpo otras cuatro, quedando aún un tercer cuerpo con cuatro tablas.

Así pues en su forma primitiva se puede suponer que el Retablo constaba de tres cuerpos, formando siete calles que remataban en pequeños tabernáculos con agudos gables. Sin embargo, apesar de estas suposiciones, es dudosa la traza primitiva del conjunto.

La disposición actual es la siguiente: sobre el banco van siete tablas, de las cuales, solo la central es más gran de en el segundo cuerpo, compuesto también de siete tablas, la central más grande, dos a derecha e izquierda más pequeñas y las dos de los extremos, una a cada lado del mismo tamaño que las del primer cuerpo. Las tablas del remate son cuatro, más pequeñas, todas del mismo tamaño; y por último la espiga un poco mayor.

El Retablo está dedicado a la vida de Cristo, incluyendo las escenas desde la Anunciación a Pentecostés, a las que se añade un tema ajeno, la Misa de San Gregorio, una de las primeras representaciones que tenemos en España. En las tablas del remate se representan Dios Padre, El Angel y la Virgen de la Anunciación, David y Abraham. En las tablas de la calle central y de mayor tamaño, vemos la Crucifixión en el segundo cuerpo, y la Virgen con el Niño, rodeada de ángeles, en el primero, sobresaliendo ligeramente sobre el segundo.

La predella que se conserva completa tiene cabezas de santos y santas en grupos de tres, incluidos en medallones lobulados. A partir de la predella, se reparte el ensamblaje



del Retablo. Cada tabla de las del primero y segundo cuerpo está enmarcada por un arco de medio punto lobulado, apoyado sobre columnillas retorcidas, dejando en las enjutas que forman con las tablas rectangulares, espacio para unos medallones uno en cada enjuta con distinta decoración, unos con rosetas, otros con estrellas. En otras tablas no hay enjutas claramente formadas encima de los arcos de medio punto, y la tabla se representa como achaflanada pero también con decoración a base de círculos y cuadrados.

Las tablas más pequeñas, las del remate, también enmarcadas con arco de medio punto lobulado sobre columnillas retorcidas están cobijadas por un gablete coronado por un florón entre dos pináculos laterales, paralelos a los pináculos más grandes que forman las entrecalles del Retablo.

En la parte alta del Retablo hay cuatro escudos de Rojas (cinco estrellas de plata en campo azul). Algunas tablas conservadas han sufrido deterioros, faltando casi la Natividad y el Descenso de Cristo al Limbo.

El orden de disposición de las escenas, dado que faltan tablas no es correcto. Así tenemos en la primera calle del lado del Evangelio, en el segundo cuerpo la Presentación del Niño en el Templo, que precede a la escena muy deteriorada del Nacimiento. Las escenas están dispuestas formando zigzag. Empezaríamos a ver el Retablo en las tablas del coronamiento en que se representa la Anunciación, para seguir de izquierda a derecha por el segundo cuerpo, lado del Evangelio continuando después por el primer cuerpo del mismo lado, pasando de ahí a la tabla central del segundo cuerpo, la Cruci-

fixión que serviría de enlace con el lado de la Epístola en donde las escenas van también de izquierda a derecha y por último el primer cuerpo lado de la Epístola, concluyendo con la Misa de San Gregorio, tema que se despega de la iconografía general del Retablo, lo mismo que la tabla central del primer cuerpo que representa la Virgen con el Niño coronando a Sancho de Rojas y a Fernando de Antequera.

De acuerdo con la técnica utilizada en este momento, el Retablo está pintado con temple de huevo, enlucadas y enyesadas primeramente las tablas. Se utilizan colores brillantes y los fondos así como los nimbos están dorados.

DATOS GENERALES DEL RETABLO

NOTAS.-

- (1).- RIVERA RECIO, F, J.: Los Arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media. (XII-XV). Diputación Provincial 1964.
- (2).- Ms. nº 18646 Biblioteca Nacional. Madrid.
- (3).- Publicado por E. Pacheco de Leyva en la "Politica Española en Italia". Madrid 1919. T. I, pág. 15.
- (4).- AGAPITO Y REVILLA, J.: La Pintura en Valladolid. Programa para el Estudio Histórico-Artístico. T. I. Imprenta Castellana. 1925-1943.
- (5).- TORRES, Fr, M. de.: Libro primero de la fundación de San Benito el Real de Valladolid. B.S.C.V. Ms. 195 p. 81.  
Cita tomada de RODRIGUEZ MARTINEZ, L.: "Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Valladolid, 1981.
- (6).- OTERO, Fr, B.: Apuntaciones y noticias varias del archivo. A.H.N. Clero, Libro 16,774, fol 381.
- (7).- MARTI Y MONSO.: Estudios Histórico-Artísticos relativos a Valladolid. Valladolid 1898-1901. El Retablo resultaría pequeño por lo que fué sustituido por el de Alonso Berruguete en el siglo XV. Sanchez Cantón piensa (A.E.A. nº 45), que la precedencia del Retablo al de Alonso Berruguete no fuera inmediata, dada la fecha en que se reedificó la Capilla Mayor.
- (8).- TORRES, Fr, M , de.: Ob, cit, p. 81.
- (9).- TORRES, Fr, M, de.: Ob, cit, p, 81.
- (10).- GOMEZ MORENO, Mº E.: Mil Joyas del Arte Español. T.I. Instituto Gallach . Barcelona 1947.
- (11).- RODRIGUEZ MARTINEZ, L.: Ob, cit, pag, 282.

#### DATOS EN TORNO A LA RECIENTE RESTAURACION

La restauración del Retablo de Don Sancho de Rojas, se ha llevado a cabo recientemente en el Museo del Prado. No se ha restaurado todo el retablo, sino algunas de sus escenas. (1) En ella se ha podido ver que el soporte del Retablo es madera de pino y la técnica empleada ha sido la técnica del temple al huevo, característica de todas las pinturas de la época. El color se ha aplicado sobre una preparación gruesa de sulfato de cal o carbonato cálcico (yeso) y cola animal. El Retablo ha sufrido, según estos análisis dos restauraciones anteriormente. El pan de oro que aparece en algunas tablas, ha sido utilizado como fondo neutro en estas restauraciones.

El proceso seguido en esta restauración ha sido el siguiente: En primer lugar, se ha procedido, antes de la limpieza al estado del color, con cola animal a base de vinagre y melaza, para evitar que se levantasen las ampollas existentes en su superficie.

El paso siguiente ha sido el de la limpieza, realizada con acetato de étilo con dimetil formamida al 50 %. En los repintes, más gruesos, que habían sido realizados al óleo, se ha utilizado butilamina en agua al 10 %. Para los oros, se ha empleado alcohol -

rebajado con Solvaran 600. Los sucesivos retoques de los oros presentaban, primero pan de oro y encima purina oscura.

Una vez realizada la limpieza, se ha procedido a dar retoques en acuarela, como primera base, y después los pigmentos mezclados con barniz. Posteriormente se ha aplicado una capa de barniz mate, que sirve como protección a la pintura, al tiempo que mantiene su primitivo aspecto.

Esta restauración se ha limitado a la mitad izquierda del Retablo, incluyendo el cuerpo central y las tablas del coronamiento. Sería deseable su completa restauración, de manera que se unificase el retablo, consiguiéndose, por otra parte, una visión más completa de este, tal como pudo ser apreciada en el momento en que se pintó.

En esta restauración algunas tablas han sufrido transformaciones, alterándose su estado primitivo: En la Adoración de los Magos, se ha reformado el rostro de la Virgen y del Niño, así como la corona del Rey. El aspecto de estos modelos cambia ligeramente, ajustándose al estilo del Maestro Rodríguez de Toledo, con los mismos modelos de la tabla de Valladolid. En la Presentación también se han reformado los rostros de la Virgen y el Niño; y en el caso de la tabla de los Improperios, ha surgido un velo, cubriendo el rostro de Cristo, novedad iconográfica, que estudiamos en el capítulo correspondiente.

DATOS EN TORNO A LA RECIENTE RESTAURACION

NOTAS.-

- (1).- Esta restauracion ha sido llevada a cabo por Don Javier Carrión, restaurador del Museo del Prado en 1976 , a quien agradezco su colaboración en la aportación de los datos referentes al proceso de restauración.

MONOGRAFIA DE DON SANCHO DE ROJAS

Don Sancho de Rojas, fué nombrado arzobispo de Toledo el 26 de Junio de 1415 por Benedicto XIII,, como sucesor de Don Pedro de Luna. Desde finales del siglo XIV, Don Sancho de Rojas habia sido obispo de Palencia, hecho que para nosotros tiene interés, ya que el Retablo de San Benito de Valladolid y algunas otras obras, estan en relación con su estancia en esta zona y por otra parte son punto de partida para sus - contactos posteriores con Toledo.

Hijo de Jyan Martinez de Rianza y de Maria de Leyva, señores de Monzón y de Cabra , según vemos en la Crónica del reinado de Juan II (1). Se convierte en un gran defensor del papa Luna, y en lo que se refiere a su actividad política, apoyó con fuerza la - candidatura de Fernando de Antequera al trono de Aragón, de quien fué guia durante la minoría de Juan II. (2), siendo declarado su tutor, junto con su madre después de ser elegido Don Fernando Rey en el Compromiso de Caspe. A su muerte fué nombrado también testamentoario suyo, lo que nos habla de la fuerte relación que se mantuvo entre estos personajes.

Al igual que Don Pedro Tenorio, su arzobispado se desarrolla en un momento en que la situación política castellana, está llena de conflictos, mantenien

do su constante lealtad al rey.

En su corto periodo de siete años en la sede arzobispal de Toledo, realizó obras importantes: a sus expensas, edificó, como lo había hecho anteriormente Don Pedro Tenorio, la suntuosa capilla de San Pedro, destinada para su enterramiento, pero que no fué terminada hasta despues de su muerte. En la portada de esta Capilla, bajo la imagen de San Pedro, se encuentra la del Arzobispo, rodeado del cabildo en - donde leemos el siguiente epitafio:

" Vivebat ut pastor prorsus ab omni crimine longinquus cuiusbet criminis atri, praesertim castemite, omni ac tempore honeste, militibus placidus, ipse sine fine benignus, ac clero gratus, cuius devotio tanta absequiumque Dei fuit ac eleemosina in arctis - carceribus positis, viduis necnon egenis atque monasteriis sacris mestisve pupillis nobilitate sua, sua sic laudandaque vita quod magis gratus, quod nec par tempore ullo fulsit in Hispania penitus regione tiara.."

Con estas palabras el arzobispo exalta sus virtudes pastorales así como su celo al servicio del monarca.

Fallece en su palacio de Alcalá de Henares, donde se había trasladado ya enfermo en su deseo de vivir en la corte, el 24 de Octubre de 1422, siendo trasladado su cadaver a la Capilla de San Pedro una vez terminada su construcción. Al igual que D. Pedro Tenorio, hemos de considerarle, no solo como un buen prelado, sino como un mecenas para las artes del momento.





MONOGRAFIA DE DON SANCHO DE ROJAS

NOTAS.-

- (1).- Crónica de Juan II. Crónica de los Reyes de Castilla. B.A.C. Madrid 1953. RIVERA RECIO, J.F.: Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media. Toledo 1969. Pags, 105-106, realiza una monografía sobre el Arzobispo.
- (2).- Crónica de Juan II. Ob, cit.

CRISTO TRIUNFANTE

CORONAMIENTO DE LA CALLE CENTRAL.

Descripción.- ( T. 0,72 x 0,46 m. ).

En la espiga del Retablo se representa a un personaje sentado, un hombre maduro con barba partida y cabello canoso. Lleva nimbo crucífero con decoración de punteado y dos mechones en la frente y se viste con túnica rosada con un gran manto azul, salpicado de estrellas.

La figura de Cristo está en posición frontal, ligeramente vuelto hacia su derecha. Bendice con la mano derecha al modo occidental, mientras apoya su mano izquierda sobre la bola del mundo, de tono verdoso, de la que surge una vara con la cruz patada en rojo y la banderola de Resucitado. Todos estos atributos, permiten suponer que se trata de la representación de Cristo Triunfante. El manto deja ver sus pies, que por la impericia del artista, no están dispuestos totalmente en escorzo, sino en diagonal, abriéndose hacia afuera.

Cristo se sienta sobre un banco de piedra, envuelta su figura en una mandorla, en la que apre-

ciamos tres fajas luminosas en tonos rosados, con -  
distintas gradaciones de color: la más oscura, es -  
la más próxima a Cristo. Toda la escena va enmarca-  
da por una decoración semejante a la del nimbo, for-  
mando un arco de medio punto, paralelo al del ensam-  
blaje. El aspecto general de Cristo, es majestuoso y  
solemne.

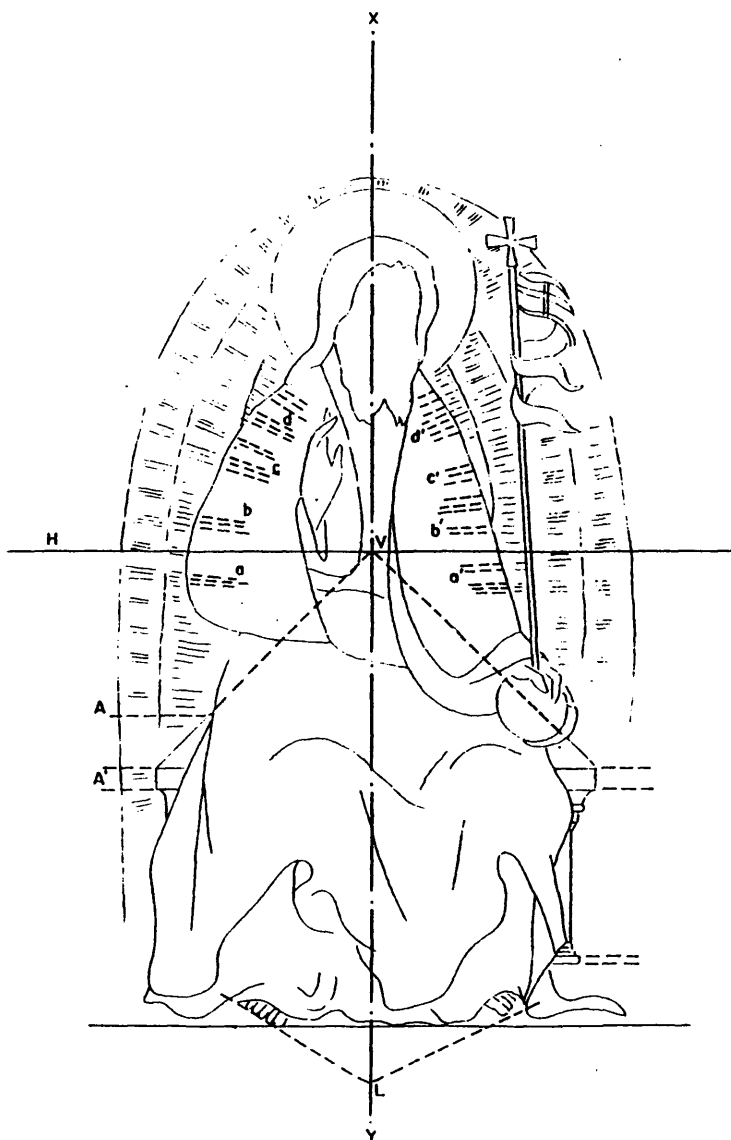
CRISTO TRIUNFANTE

## PERSPECTIVA.-

La escena se reduce a una sola figura, sin embargo hay un estudio de perspectiva, o al menos un intento de ella en las líneas diagonales del trono en que se sienta Cristo. Estas dos diagonales se proyectan perfectamente hacia el fondo, confluyendo en el centro y al fondo del cuadro en un punto (V), este punto coincide con la línea de horizonte (H) de la composición, que pasa aproximadamente por la cintura de Cristo, cortando el eje de simetría (X-Y). Se pueden trazar también una serie de horizontales o líneas de frente (A-A'), que marcan los distintos planos del banco.

Hay otras líneas de perspectiva marcadas por las líneas que pasan por los pies y que vienen a parar fuera del cuadro en un punto (L) y también los rayos de la mandorla que prolongados dan distintos puntos de fuga en el centro del cuadro (a-b-c-d) y (a'-b'-c'-d'). El espacio viene dado también por la posición de la figura que puesta ligeramente en escorzo da una diagonal en el espacio en profundidad.

## CRISTO TRIUNFANTE



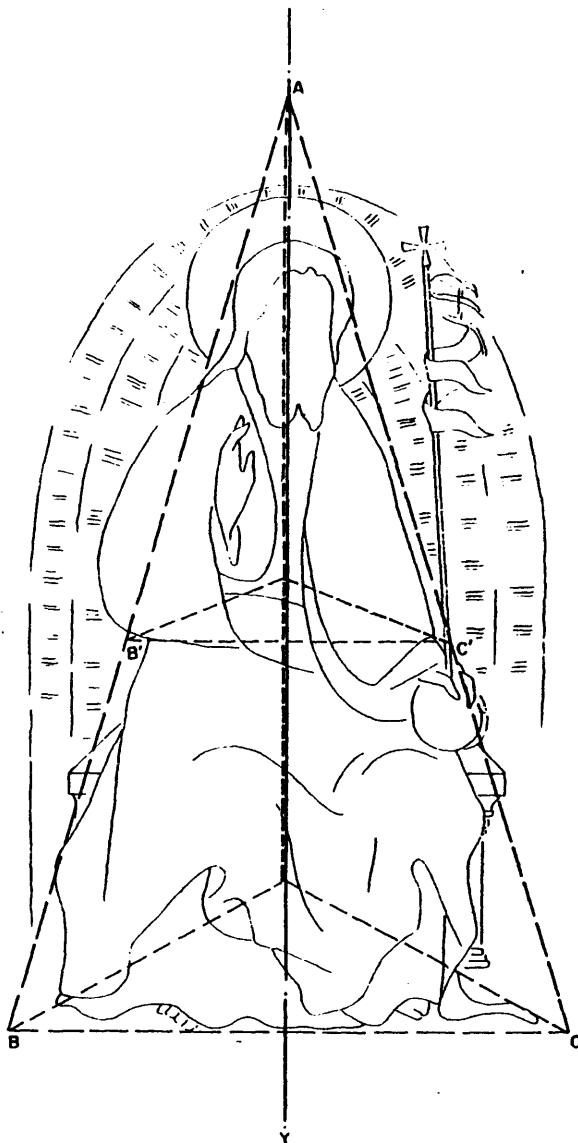
CRISTO TRIUNFANTE

## COMPOSICION.-

La escena está compuesta con una gran simplicidad; se reduce a la figura de Cristo. La escena se dispone simétricamente en torno a un eje de simetría (X-Y) que coincide con el eje geométrico de la figura. La figura en el plano presenta una gran verticalidad rota solo por la horizontal del banco.

La figura de Cristo en el espacio se puede incluir en una pirámide o tetraedro (A-B-C), dentro de esta podemos marcar otra más pequeña definida por las actitudes: una mano nos lleva a la otra y esta a la cabeza, Cristo mira hacia el espectador.

## CRISTO TRIUNFANTE



CRISTO TRIUNFANTE

## ICONOGRAFIA.-

La escena representa a una figura masculina anciana sentado en una especie de trono rodeado por un resplandor en forma de mandorla, va vestido con túnica rosa y manto azul oscuro que deja al descubierto las manos y el pecho. El manto tiene una decoración a base de estrellas y una cenefa dorada en el borde. Tiene barba grande blanca y partida, dos rizos en la frente y melena que cae por la espalda. Rodea su cabeza un nimbo crucífero rojo con una decoración perlada. Con la mano derecha bendice a la manera occidental y con la izquierda sostiene la bola del Mundo apoyada en su rodilla de la que sale un vástago que acaba en una cruz con una banderola con otra cruz.

La iconografía que ha tomado el artista es una fusión de la iconografía de Dios Padre y de Cristo. En tanto que personaje anciano y sentado en trono con barba responde a la representación de Dios Padre. La fuente de esta representación antropomórfica que sustituye al simbolismo arcaico de la Mano Divina es una visión del profeta Daniel : "Continué mirando hasta el momento enque el Anciano de los Días se sentó en su trono. Sus vestiduras eran blancas como la nieve y los cabellos de su cabeza eran como de lana pura " (1).

Inspirandose en este texto el arte cristiano ha representado a Dios bajo los trazos de un anciano venerable, con los cabellos largos y la barba blanca, sentado sobre las nubes en una gloria en forma de mandorla. Los ejemplos más



antiguos de esta iconografía aparecen en el arte bizantino del siglo XI.

La representación que vemos en este retablo responde perfectamente a esta iconografía aunque con algunas ediciones aparece un nimbo Crucífero, la bola del Mundo y la Cruz con banderola de Resucitado que nos hacen pensar en la figura de Cristo. Todo esto nos lleva a Cristo Pantócrator.

Este tipo de Cristo es una creación del Arte Bizantino que ha representado un tipo híbrido de Dios Todopoderoso en donde se confunden el Padre y el Hijo (Creador y Salvador). Este tipo de representación se sigue en el románico, en el gótico es menos frecuente.

En Sancho de Rojas tenemos representado el tipo derivado de la iconografía bizantina del Pantócrator, en donde todavía se representa a Cristo con la misma personalidad que el Padre, Cristo es consubstancial al Padre y se confunde con El. Solamente a partir de la Encarnación las dos personas divinas se diferencian manteniéndose también el tipo de Cristo encarnado después de su misión terrestre, cuando sube al Cielo para sentarse a la derecha de Dios Padre.

Aquí podemos hablar de una fusión entre Padre e Hijo, Padre por sus características físicas, está representado por un anciano, si comparamos con las otras representaciones que hay de Cristo en el Retablo apreciamos la diferencia sin embargo por todos los demás atributos parece representar a Cristo, el nimbo Crucífero, la bola del Mundo, este quizá podría ser también un atributo de Dios Padre indicando po-

der, pero con la Cruz y la banderola de Resucitado alude claramente al triunfo de Cristo en el Mundo.

Es pues más una representación de Cristo Triunfante presidiendo todo el Retablo dedicado a su vida y fundamentalmente a la Pasión.

DAVID

CORONAMIENTO SEGUNDA CALLE DEL LADO DEL EVANGELIO.

Descripción.- ( 0,58 x 0,32 m. )

En esta tabla se representa al profeta David como un hombre maduro con amplia barba partida y largos cabellos, que caen adaptándose al cuello. La tabla más deteriorada que la de Abraham en el lado opuesto, sin embargo se distingue al personaje - sentado aunque no se aprecie el banco, David está situado de frente, girando ligeramente hacia la derecha del espectador, es decir hacia el centro del retablo.

La figura lleva nimbo, en el que a pesar de su mal estado de conservación distinguimos la decoración de perlas rehundidas y punteado, muy semejante al del otro profeta. Los ojos son rasgados, con la mirada perdida, las cejas marcadas con pequeños trazos verticales y la nariz grande y ancha como es característico en todo el Retablo y en la pintura Trecentista.

David va vestido con túnica oscura y un gran manto rojo, cuyos pliegues amplios, reflejan su anatomía. Las manos presentan la misma posición de Abra-

han, pero a la inversa. En este caso la figura de David, levanta su mano derecha, mientras la izquierda permanece abajo, extendiendo la filacteria en la que se lee la siguiente inscripción en caracteres góticos: " Davit de frustu ventris tui... ".

DAVID

## PERSPECTIVA.-

Escena de una sola figura en mal estado de conservación; en ella no encontramos como en el caso de Cristo Triunfante o de Abraham, ningún elemento arquitectónico que sirva de apoyo a la perspectiva. Sin embargo la posición de la figura y su situación respecto al espectador, marca con claridad los distintos planos de profundidad de la composición.

La figura, al igual que Abraham, está sentada, pero en este caso, quizá por el mal estado de conservación en que se encuentra la tabla, no vemos el asiento o trono en que se apoya el profeta. Sin embargo, se destacan en primer término las rodillas y aunque no se aprecian muy bien bajo las vestiduras, se distingue claramente la figura sentada presentando sus piernas en un plano más avanzado.

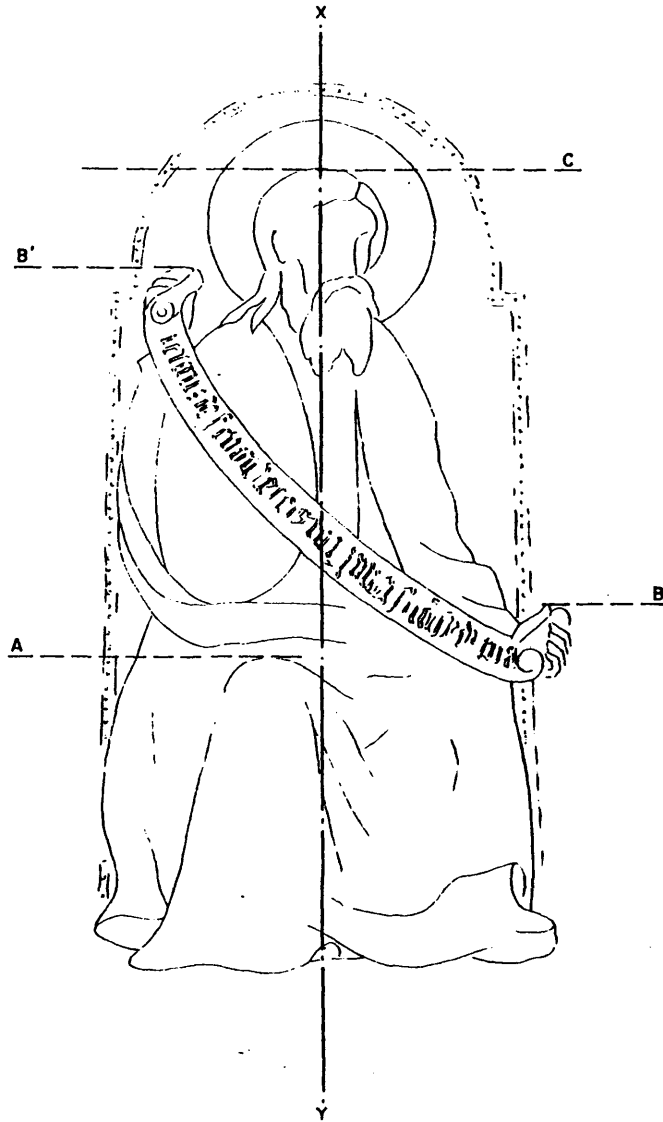
Hay que tener en cuenta también la situación de la figura respecto al espectador: David está situado en el centro de la tabla, no está totalmente frontal, sino que se dispone en un ligero escorzo, dirigiendo su cuerpo, y su mirada hacia la derecha, justamente al lado contrario hacia el que se dirigía Abraham, haciendo de esta forma pareja con él, quedando la figura ligeramente desplazada hacia la izquierda respecto al eje de simetría ( X-Y ). Otro elemento que sirve de referencia espacial

en la escena que David extiende entre sus manos, inclinada, formando otro plano entre las piernas y el cuerpo.

Por lo tanto despues de analizar la situación de David respecto al espectador, así como sus actitudes; se pueden destacar los distintos planos de profundidad en la escena. Se establece un primer plano (A) con las piernas, destacado por las rodillas en un plano avanzado; un segundo plano ( B-B') formado por la filacteria en el que podemos distinguir a su vez otros dos, en la zona inferior su mano izquierda más avanzada que la mano derecha que sostiene la filacteria por su borde superior; el tercer término (C) viene dado por el tronco y la cabeza del profeta, girada hacia la derecha de manera que solo queda visible la oreja izquierda y parte de su melena; finalmente en último término queda el fondo dorado con decoración de punteado que encuadra la escena.

726

DAVID



DAVID

## COMPOSICION.-

La escena de una gran sencillez compositiva, está compuesta por una sola figura ligeramente desplazada hacia la izquierda respecto al eje de simetría ( X-Y ), destacando sobre un fondo neutro dorado.

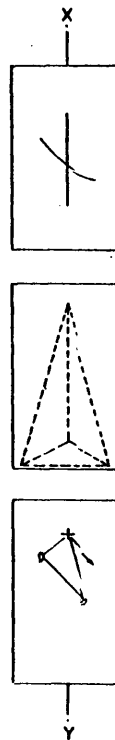
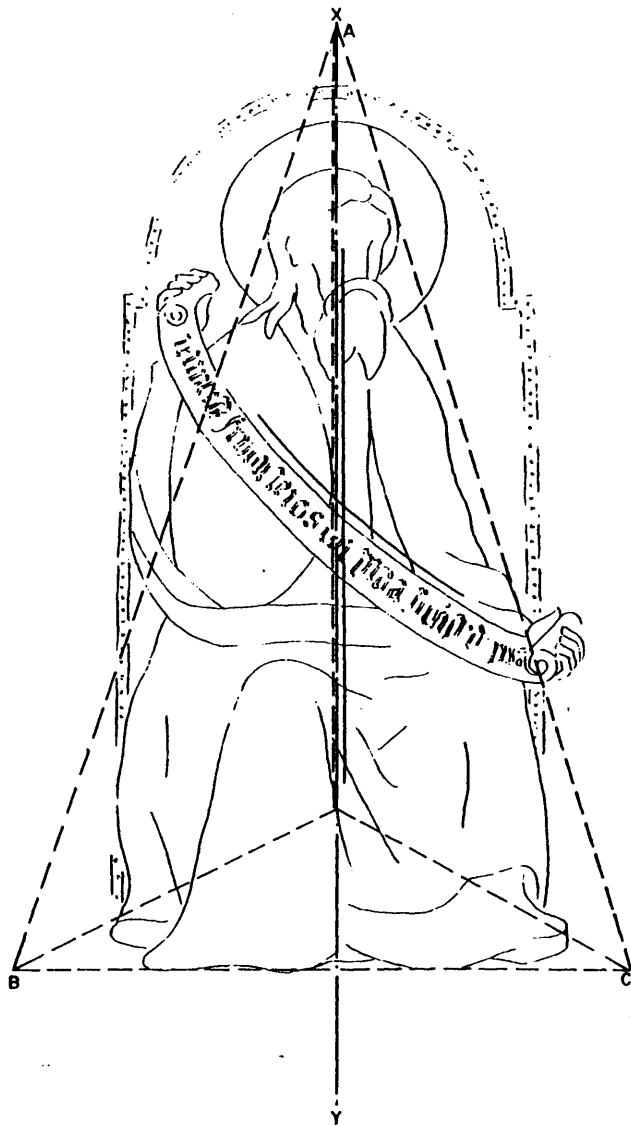
En el plano predomina la verticalidad marcada por el cuerpo de David , rota solamente por la curva de la filacteria que sostiene desplegada entre sus manos. En el espacio la figura situada ligeramente en diagonal, en escorzo respecto al espectador, se incluye en una pirámide ( A-B-C ).

Se concentra la atención fundamentalmente en las manos que sostienen la filacteria , que con su actitud forman un triángulo en el espacio con la cabeza. En el rostro se refleja una gran concentración dirigiendo su mirada ligeramente hacia abajo, hacia el vacío, fuera de la tabla de igual manera que hemos visto en Abraham.



728

DAVID



DAVID

## ICONOGRAFIA.-

La figura de David hace pareja con la de Abrahán en el lado opuesto; es también una figura anciana con cabello largo que cae por la espalda, espesa barba con bigote, vestido de la misma manera que Abrahán, con túnica azul grisácea y manto rojo. Lleva nimbo con una decoración dorada a base de punteado. Sentado con los brazos abiertos despliega como Abrahán una filacteria en la que la primera palabra que se lee es su nombre y luego toda una inscripción en caracteres góticos: "Davít: De fructu ventris tui ponam super sedem tuam".

Los artistas de la Edad Media y del Renacimiento han concebido a David bajo dos aspectos diferentes; representado como un tipo juvenil e imberbe (pastor vencedor de Goliath) o representado con años y con barba (tocando el arpa, como rey salmista, como guerrero y como profeta).

El tipo de iconografía seguida para David en este retablo es el segundo tipo, el que representa a David como un hombre anciano, y dentro de este tipo con una filacteria en la mano, es decir que David aparece representado en su dimensión de profeta.

David como personaje del Antiguo Testamento que anuncia al Mesías interesa a los teólogos y por consecuencia a los artistas cristianos. Hace pareja con Abrahán en el lado opuesto del retablo y está representado como prefigura de Cristo, presidiendo el retablo debajo de Cristo.

No solo hemos de ver en David una prefigura de Cristo sino tambien su antepasado más directo.(2)

Como prefigura de Cristo varios episodios de su vida han sido puestos en paralelo con la vida de Jesus.(3)

El artista se atiene ala iconografia medieval. El tipo iconográfico seguido responde perfectamente al de un profeta representado no solo como prefigura de Cristo sino como origen genealógico de Cristo, como antecedente más directo como se puede deducir de la filacteria que lleva entre sus manos en donde se leen unas palabras de los Salmos :David De fructu ventris tui ponam super sedem tuam.(4) Estas palabras por una parte sirven para identificar a David y por otra aluden a Cristo como descendiente directo de él.

Tenemos pues la representación de David como profeta y antecedente de Cristo, presidiendo el retablo debajo de Cristo Triunfante, enlazando así perfectamente con la iconografia de todo el retablo que gira en torno a Cristo.

ABRAHAM

CORONAMIENTO SEGUNDA CALLE DEL LADO DE LA EPISTOLA.

Descripción.- ( 0,58 x 0,32 m. ).

Se representa al patriarca Abraham, como un hombre maduro, de frente despejada surcada de arrugas, semejantes a las que hemos visto en Cristo Triunfante. Lleva melena, barba partida y bigote. Lo mismo que - David, tiene nimbo dorado con decoración de punteado con un motivo rehundido, a base de tres perlas.

Abraham está sentado de frente sobre un banco de piedra, del mismo tipo que el de Cristo Triunfante. Gira ligeramente el cuerpo hacia la izquierda, a la calle central del Retablo. Se viste con túnica verde y manto rojo que le envuelve desde la cintura. Entre sus manos; la izquierda más levantada que la derecha, sostiene una filacteria que muestra al espectador. En ella aparece la siguiente inscripción en caracteres góticos: " Abra: in semine tuo benedicentur " .

ABRAHAM

## PERSPECTIVA.-

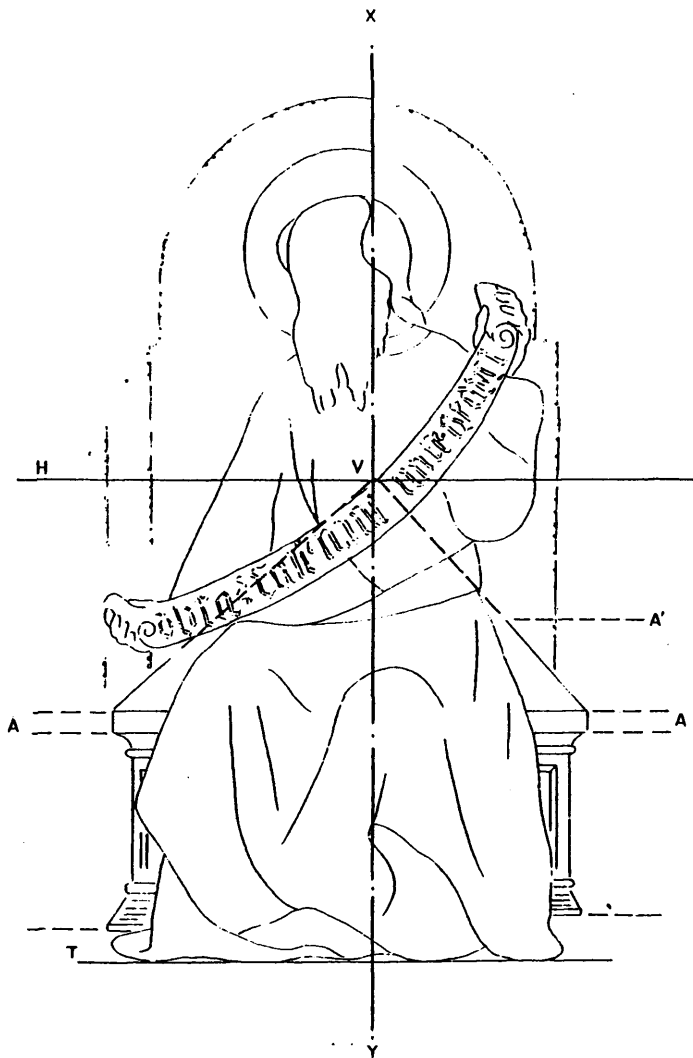
Escena también con una sola figura, sentada, destacándose sobre un fondo neutro. Su perspectiva - viene dada por el único elemento arquitectónico que - tiene, que como en el caso de Cristo Triunfante, se trata del banco en que se sienta el patriarca.

El banco, construido con perspectiva inversa, da una serie de líneas de fuga, confluyentes en un mismo punto de fuga, que coincide con el eje de simetría de la composición (X-Y). Este punto de fuga se - situa en la línea de horizonte (H), que corta al patriarca por la cintura, dividiendo como en el caso de Cristo Triunfante, la composición por la mitad. Sin - embargo en este caso la figura de Abraham, se descen- tra un poco hacia la izquierda, respecto al eje de simetría.

Hay que tener en cuenta la serie de horizon- tales o líneas de frente, que podemos trazar siguiendo las líneas del banco. Estas van marcando los distin- tos planos de profundidad en la escena (A-A'). La po- sición del cuerpo de Abraham en escorzo, nos dibuja una diagonal hacia el fondo de la composición que po- demos tomar también como línea de fuga.

733

ABRAHAM



ABRAHAM

COMPOSICION.-

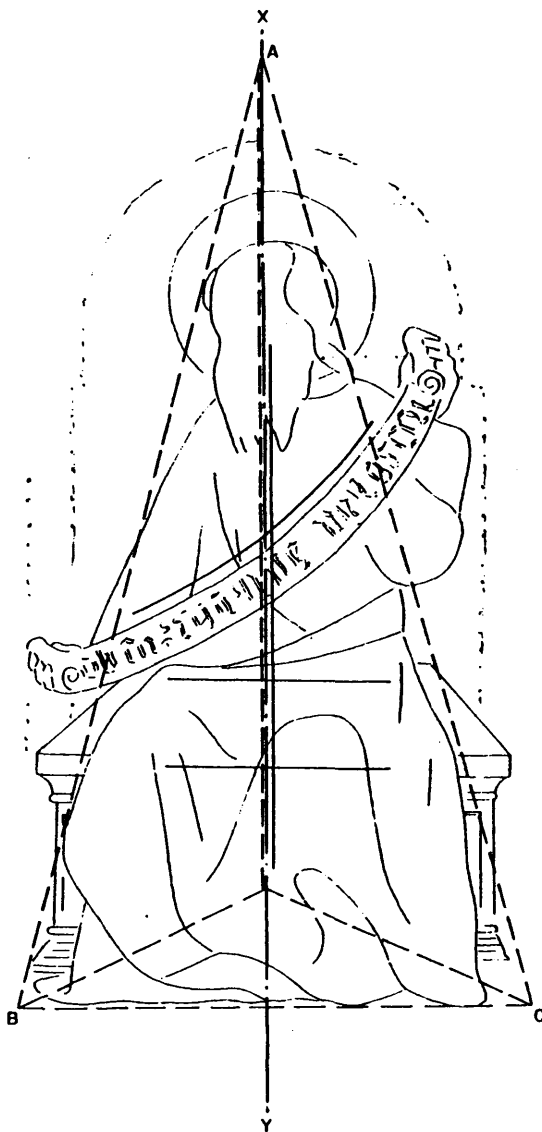
La escena es de una gran sencillez compositiva, se representa una sola figura en torno a un eje central.

El tema está compuesto en el plano con un predominio de verticales, rotas por la línea curva formada por la filacteria, que Abraham sostiene entre sus manos.

El espacio formado por la figura en escorzo, permite inscribir a esta en una pirámide (A-B-C). De igual manera que en la escena de Cristo Triunfante, hay una concentración que viene dada por la actitud y la mirada, que forman un triángulo en el espacio, constituido por las dos manos y la cabeza. Su mirada se dirige hacia abajo, fuera de la tabla.

735

ABRAHAM





ABRAHAM

## ICONOGRAFIA.-

El artista en esta escena ha representado una figura masculina de edad avanzada, calvo con grandes entradas en la frente, un mechón de pelo en ella y melena que cae por la espalda, lleva una gran barba con bigote. Sentado al parecer sobre un trono no totalmente frontal sino un poco en escorzo con las manos separadas con las que sostiene y extiende una filacteria en la que hay una inscripción en caracteres góticos que dice: "Abra: "In semine tuo benedicentur".

La iconografía representada es la de Abraham como patriarca.(5)

La figura de Abraham se interpreta como prefigura de Cristo.(6)

El tipo iconográfico de Abraham se ha fijado muy pronto en el arte judío. Un fresco de la Sinagoga de Roma (siglo III) le evoca bajo los trazos de un anciano con cabellos blancos; pues según la tradición sería el primer hombre cuyos cabellos y barba blanquearan, se le dan como atributos el cuchillo, por alusión al sacrificio de su hijo. Otras veces los artistas de la Edad Media le representan anacrónicamente como caballero con armadura a la vuelta de una guerra victoriosa en el momento en que se encuentra con Melquise dec.

Pero la representación que de Abraham tenemos aquí,

no responde a ninguna de estas iconografías, si bien coincide en el hecho de estar representado como un hombre anciano con barba blanca, no lleva ninguno de los atributos de los que hemos hablado, simplemente lleva entre sus manos una filacteria. En realidad está representado siguiendo la iconografía que se utiliza en la Edad Media para los profetas.

Por una parte responde a esta iconografía de profetas y también a la de cualquier figura del Antiguo Testamento que según la iconografía gótica se representaban con filacteria. Por otra parte también puede aludir este hecho a la conveniencia del artista de tener una filacteria donde poder expresarse con una inscripción.

En todo caso la iconografía de Abraham responde en este retablo al significado de prefigura de Cristo haciendo pareja con David.

Analizando la inscripción de su filacteria se puede identificar perfectamente con lo que se dice en el Génesis en el pasaje del sacrificio de Isaac "Y en tu posteridad serán benditas todas las naciones de la tierra por haberme tu obedecido".(7) Vemos una alusión clara a la descendencia de Abraham.

En Abraham tenemos la promesa de Dios de la bendición de todas las naciones de la tierra y David también es prefigura de Cristo de cuya descendencia saldrá Cristo como Salvador, estableciéndose así la conexión entre los dos pro-

fetas al tiempo que explican la presencia de Cristo Juez  
presidiendo el retablo así como todo él, dedicado a la Vida  
y Pasión de Cristo como Salvador del género humano.

## ANUNCIACION (ANGEL)

CORONAMIENTO TERCERA CALLE DEL EVANGELIO.

Descripción.- ( 0,58 x 0,32 m. )

El angel, arrodillado, vuelto hacia su izquierda, está representado como un joven de cabello corto, rubio, recogido por una diadema. Va vestido con una túnica grisacea y estola en forma de una banda roja cruzada por el pecho, quedando su extremo flotando en el aire. Sus alas son de color rojizo. El angel levanta su mano derecha que cruza por delante del cuerpo, llevando una filacteria enrollada en la que leemos el mensaje angélico. La otra mano que apoya sobre su rodilla, cruza por delante del cuerpo.

Su actitud está en relación con la tabla de la Virgen en el lado opuesto. El angel señala a la Virgen con la mano, de manera que la atención del espectador se dirige hacia la otra tabla. Los pliegues curvilíneos de su manto recuerdan lo sienés. El fondo de la tabla es dorado.

ANGEL ANUNCIACION

## PERSPECTIVA.-

La figura arrodillada, destaca sobre un fondo neutro dorado, dispuesta ligeramente de perfil se dirige hacia la Virgen en el lado opuesto.

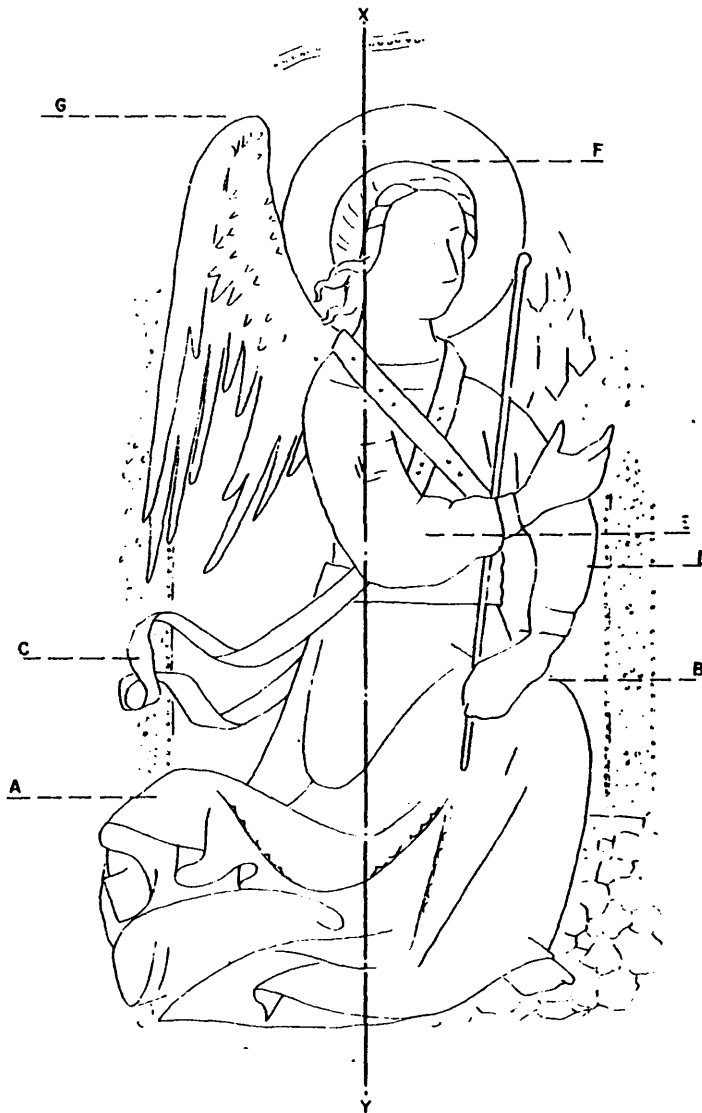
Carecemos tambien en esta tabla de referencia espacial arquitectónica, el único elemento que tenemos es el suelo sobre el que se arrodilla el angel con una de sus piernas, pero la figura no se asienta totalmente en el suelo sino que por la impericia del artista éste se va ligeramente para arriba. Sin embargo hay una serie de elementos que crean sensación espacial en la escena formando los distintos planos de profundidad. Hay que tener en cuenta en primer lugar las vestiduras que se levantan en el aire, lo mismo que la estola del angel distribuyendose en la zona izquierda de la composición, creando un contrapunto con la actitud de la figura. El angel gira hacia la derecha, dirigiendo su mano derecha hacia la Virgen, mientras cruza por detrás su izquierda en sentido contrario para apoyarla sobre su rodilla cogiendo en posición forzada el cetro.

La figura del angel se situa en escorzo respecto al espectador, creando con su posición y actitudes distintos planos de profundidad. Hay pues, un primer término formado por las vestiduras (A), el segundo término marcado por la filacteria (B); el tercer plano es el for-

mado por la rodilla derecha ( C ) que el angel avanza de izquierda a derecha en sentido contrario al del cuerpo, creandose un plano ligeramente retraido con el brazo derecho (D), mientras que el tarso y su cabeza dan un plano más lejano (E); el brazo izquierdo constituye el cuarto plano (F) y por último las alas del angel que crean sensación espacial detrás del angel ( G ).

742

ANUNCIACION (ANGEL)



ANGEL ANUNCIACION

## COMPOSICION.-

La escena es de una gran sencillez compositiva; la figura del angel ocupa todo el espacio disponible en torno a un eje central ( X-Y ) desplazandose ligeramente hacia la derecha.

En la composición en el plano, predomina la vertical del cuerpo del angel cruzada solo por algunas diagonales de sus vestiduras, de la estola también en el aire o del cetro que sostiene en su mano, así como las formadas por las alas y las dos curvas que podemos establecer con sus brazos.

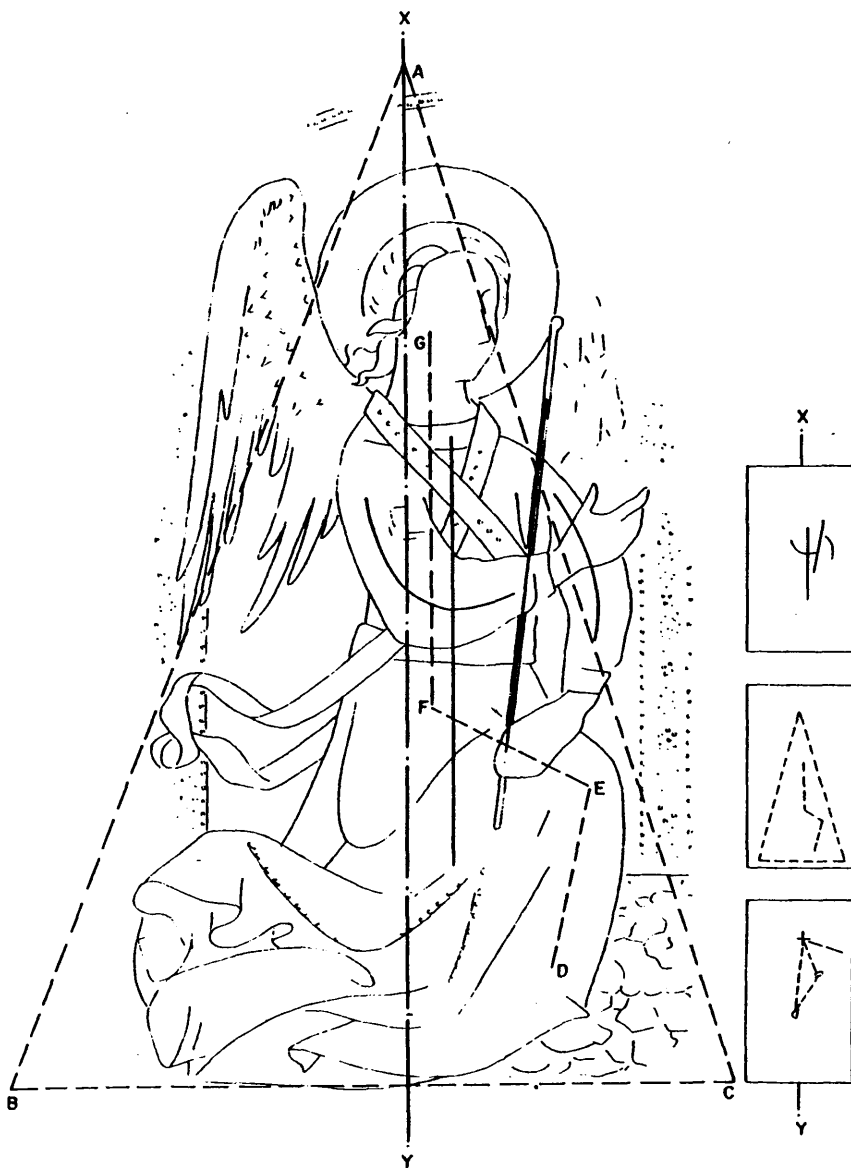
En el espacio la figura está escurzada incluyendo al igual que en las otras composiciones de una sola figura en una pirámide ( A-B-C ). Sin embargo la figura es sí misma es una figura abierta tanto por el movimiento de sus vestiduras como por sus gestos. El artista marca distintos puntos de atención que crean un zig-zag en el espacio ( D-E-F-G ) que se puede ir siguiendo desde las vestiduras de la zona inferior hasta la cabeza que se dirige hacia la Virgen, haciéndose un juego con la pierna derecha, mano izquierda, mano derecha, y ojos. El rostro concentra la atención hacia la derecha dirigiendo su mirada hacia la Virgen en el lado opuesto ayudándose también con el gesto de la mano derecha. Se concentra la atención en tres puntos determinados por las



manos y la cara , formandose un triángulo en el espacio.

745

ANUNCIACION (ANGEL)



ANUNCIACION (ANGEL)

## ICONOGRAFIA.-

La escena se reduce a la sólo figura del angel que destaca sobre un fondo neutro. El angel está representado joven, el pelo recogido con una diadema, tiene nimbo con decoración a base de punteado, lleva alas de pájaro y va vestido con una túnica a manera de dalmática con estola. El angel está arrodillado y con la mano izquierda sujeta una especie de baston mientras que con la derecha se dirige a la Virgen.

Nos encontramos ante el tema de la Anunciación en donde los dos protagonistas estan en tablas distintas, el angel a la izquierda y la Virgen a la derecha.

La fuente iconográfica de este tema se encuentra en el Evangelio de San Lucas en el que se lee "en el sexto mes fué enviado el ángel Gabriel de parte de Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una doncella desposada con un varon llamado José, de la familia de David y el nombre de la doncella era Maria".(8)

Son importantes tambien los datos de los Evangelios Apócrifos, el Protoevangelio de Santiago y el Evangelio de la Natividad de la Virgen.(9) Los Evangelios Apócrifos nos dicen que tuvieron lugar dos Anunciaciones sin contar con la de la muerte de Maria.(10)

La iconografía seguida en esta escena coincide con

los Evangelios Canónicos y también con la Anunciación segunda de la que nos hablan los Apócrifos que tuvo lugar cuando la Virgen después del encuentro en la fuente entró en su casa y se puso a hilar la púrpura para el velo del templo y el Ángel Gabriel penetró una segunda vez por la puerta cerrada.

En el Protoevangelio de Santiago se lee "En estos días fué enviado por Dios el Ángel para contarla que ella concebiría al Señor. Habiendo entrado llenó la habitación y dijo: Yo te saludo Virgen del Señor...tu eres bendita por encima de todos los nacidos hasta el momento.(11)

Otra de las fuentes en las que el artista del Retablo se ha podido inspirar es en los relatos de San Buenaventura (Pseudo-Buenaventura) que imaginó al ángel arrodillado delante de la Virgen transmitiendo el mensaje y escuchando las palabras de María.(12)

El hecho de que los dos protagonistas estén separados responde según dice Reau (13) a que en la escena desde el punto de vista espacial, el espacio está fragmentado en dos partes desiguales ya que los dos personajes pertenecen a mundos diferentes.

El ángel está representado como una criatura celeste alada, en el momento de transmitir el mensaje, esta representado con sus grandes alas desplegadas.

El ángel aparece de rodillas ante la Virgen esto surge en el siglo XV, en donde la Virgen ya no es la humilde sirvienta sino que se ha convertido en soberana y acep-

ta el homenaje que se la tributa. Lo que no vemos en esta escena es la Paloma del Espíritu Santo que juega un papel activo, llegando a ser la encarnación directa de Dios Padre.

El Ángel va vestido con un manto blanco a modo de dalmática de diácono bordada en oro por los bordes con una estola roja que le cruza el pecho. En esto el artista sigue la iconografía tradicional lo mismo que en las alas que lleva sobre la espalda, rojas y negras desplegadas, de las que solo vemos enteramente una ya que por la posición del ángel se nos ocultan las otras.

El ángel no está representado en pleno vuelo como sucede algunas veces sino ya en el suelo y de rodillas. El hecho de que aparezca de rodillas es nuevo antes se le representaba de pie. Es una creación del arte italiano, lo vemos en la Arena de Padua por lo tanto es lógico que este artista lo haya utilizado teniendo en cuenta su relación con el Trecento. Se ha querido explicar este cambio por la influencia de las Meditaciones del Pseudo-Buenaventura y de la puesta en escena de los Misterios, aunque quizá el origen de esta innovación haya que buscarlo como dice Réau (14) más bien en las costumbres de la vida de la Corte, de los caballeros y trovadores que doblan la rodilla ante su dama (15).

El ángel, con su actitud, sigue la iconografía normal en la Edad Media. Está en tierra pero no completamente inmóvil sino con las piernas dobladas hacia la Virgen dirigiéndose también hacia ella, gesto que puede derivar de las estatuas de los filósofos de la antigüedad. En realidad este gesto tiene un sentido indicativo de señalar a la Virgen.

Otro aspecto a considerar son los atributos, en la mano izquierda lleva un baston que puede aludir a su condicion de mensajero, se ha querido ver una influencia profana en esto.(16) No lleva ningún mensaje escrito como es normal en la Edad Media.

El escenario empleado es un interior que viene dado únicamente por la existencia de un suelo lila pero donde no hay ninguna otra referencia ambiental, lo que si quiere dar a entender es que la escena se desarrolla en un interior en esto vemos una influencia del Evangelio de San Lucas y de los Apócrifos (17) que hablan del desarrollo de la escena en la casa habitada en Nazaret por José y la Virgen.

Asi pues el tipo de iconografía representada en cuanto al escenario se aparta de la Bizantina que se desarrollaba en una iglesia y también en el hecho de que los dos personajes esten en tablas separadas, en todos los demás aspectos encaja perfectamente en la iconografía medieval con inspiracion en las fuentes canónicas si bien en algunos detalles como en el angel arrodillado podemos ver una influencia del Pseudo-Buenaventura y las únicas conexiones con el arte italiano. Se explica la presencia de esta escena en el contexto del Retablo como anuncio de la infancia de Cristo.

ANUNCIACION (VIRGEN)

CORONAMIENTO TERCERA CALLE DEL LADO DE LA EPISTOLA:

Descripción.- ( 0,58 x 0,32 m. )

Esta tabla junto con el angel en el lado contrario constituye la escena de la Anunciación. Se representa a la Virgen en primer término, arrodillada, vuelta ligeramente hacia su derecha, con los brazos cruzados sobre el pecho, inclina su cabeza en actitud de recibir la palabra Divina.

La Virgen es un mujer joven, rubia con me-  
na . De figura estilizada, a pesar de que su rostro es ancho, presenta los rasgos característicos del Tre-  
cento, con ojos rasgados y nariz grande. El nimbo es igual al de Cristo Triunfante, con decoración de per-  
las rehundidas y punteado. La indumentaria de la Vir-  
gen se reduce a una túnica rosa y manto azul, salpi-  
cado con una decoración en dorado a base de estrellas y bordeado por una cenefa también en dorado.

A los pies de la Virgen, en el suelo, un li-  
bro abierto, sirve de referencia a la actitud de la Virgen en el momento de recibir el mensaje Divino. En segundo término vemos el trono en que se sienta la Virgen, imitando incrustaciones en marmoles de colores

de tradición italiana, cuyos brazos se abren en arco de herradura, sostenido por una columna. Tanto la Virgen como el Trono, destacan sobre el fondo dorado de la tabla.

La impericia del artista, en lo que respecta a la perspectiva, hace que no halla espacio entre la figura de la Virgen y el trono, razón por la cual, no podemos apreciar con nitidez si la Virgen está sentada o arrodillada. En conjunto la figura de la Virgen es más estilizada y tiene mayor gracia que la del Ángel.



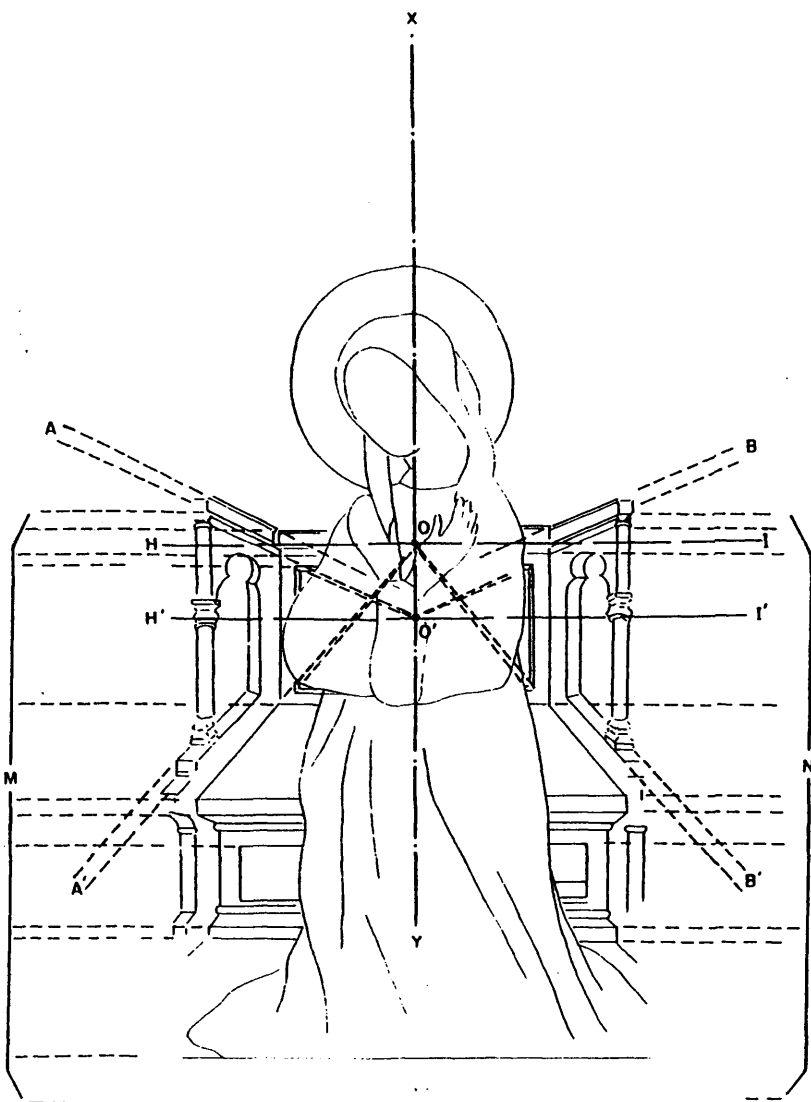
ANUNCIACION (VIRGEN)

## PERSPECTIVA.-

La escena se reduce a la figura de la Virgen, arrodillada en primer término, con el libro de las Sagradas Escrituras en el suelo. Detrás destaca el Trono sobre un fondo monocromo en dorado.

El trono es el que realmente da la perspectiva a la escena. Los dos brazos dispuestos en diagonal, van a converger hacia el fondo de la escena, creando así casi una perfecta caja espacial. La perspectiva viene dada por una serie de líneas de fuga que confluyen en distintos puntos del eje de simetría (X-Y). De esta manera tenemos, la línea (A) y (B), de las dos diagonales de la zona interior del banco que confluyen en el punto (O), coincidiendo en un punto del eje de simetría, entre las manos de la Virgen. Otras líneas de perspectiva son las formadas por los brazos del trono (A'-B'), que confluyen en un punto (O'), un poco más abajo del punto (O). Hay que tener en cuenta también la serie de horizontales que marcan los distintos planos de profundidad del trono (M-N), (H-I'), y (H'-E').

## ANUNCIACION (VIRGEN)



ANUNCIACION (VIRGEN)

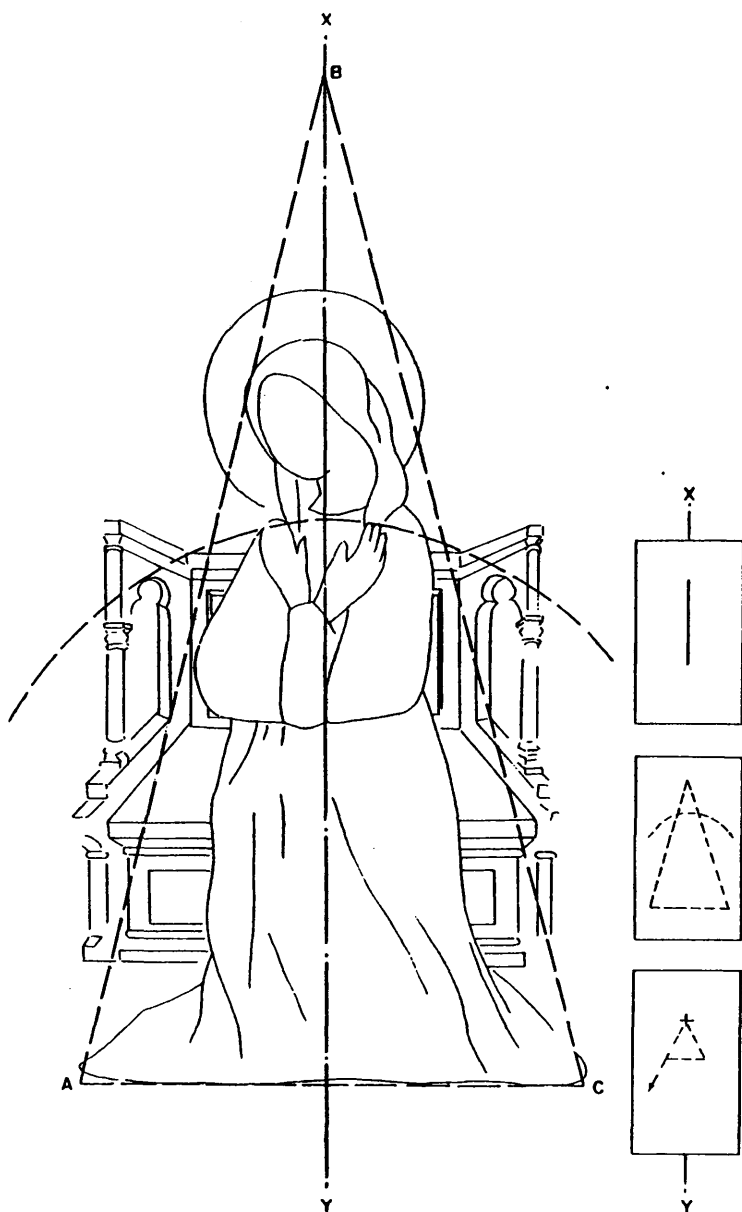
## COMPOSICION.-

La escena se construye con una composición muy simple. Se ha suprimido la figura del angel, re presentándose a la Virgen, sola, arrodillada en primer término, destacando sobre el trono del fondo que sirve de referencia espacial.

Tanto la Virgen como el trono estan dispuestos en torno a un eje de simetria (X-Y), que divide la escena en dos partes iguales. En el plano, la es-cena, como venimos viendo hasta ahora, se compone a base de verticales, formadas por el cuerpo de la Virgen y el trono, en el que se marcan también algunas horizontales.

En el espacio la figura de la Virgen, se puede incluir en una pirámide (A-B-C), al tiempo que el trono forma detrás de ella casi un semicírculo. En cuanto a las actitudes y miradas, se produce una con-centración en la Virgen, con la mirada hacia abajo, - formandose un triángulo, con su cabeza y las manos - cruzadas ante el pecho, en donde se concentra toda la acción del cuadro, convirtiendose esta en la zona prin-cipal.

755  
ANUNCIACION (VIRGEN)



ANUNCIACION (VIRGEN)

## ICONOGRAFIA.-

Los dos personajes que constituyen la escena de la Anunciación están separados en dos tablas independientes. La tabla de la Virgen está situada a la derecha del ángel como es habitual, sin ninguna referencia ambiental, el único elemento que destaca sobre un fondo neutro es el trono de la Virgen. En primer término se encuentra la Virgen arrodillada con las manos cruzadas ante el pecho e inclinando la cabeza. Va vestida con túnica y manto que le cubre un poco la cabeza y está decorado con motivos a base de estrellas doradas. Lleva nimbo con motivos de punteado.

Sobre la Anunciación lo mismo que acerca de la Virgen en general son muy pocos los datos que nos dan los Evangelios se pueden reducir a los que se encuentran en el Evangelio de San Lucas en el que se lee "En el sexto mes fué enviado el ángel Gabriel de parte de Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una doncella desposada con un varón llamado José de la familia de David y el nombre de la doncella era María.(18)

En los Evangelios Apócrifos es en donde encontramos más detalles de la vida de la Virgen (19). En lo que se refiere a la Anunciación introducen una primera en la fuente. De la Anunciación nos dicen los Apócrifos: "En estos días fué enviado por Dios el Ángel Gabriel para contarla que ella recibiré al Señor. Habiendo entrado llenó la habitación de luz y dijo: Yo te saludó Virgen del Señor, tu eres bendita

por encima de todos los nacidos hasta el momento".(20)

La Virgen está representada como una joven, en esto sigue la iconografía tradicional en donde se ve como la Virgen siempre es una joven rubia con melena normalmente al descubierto. No hay datos concretos acerca de la edad de la Virgen en los Evangelios aunque se habla siempre de una doncella.

En cuanto a la indumentaria tampoco el artista ha introducido ninguna novedad. A pesar de no haber :

una referencia ambiental muy clara, por el trono vemos que la escena se desarrolla en un interior y a los pies de la Virgen hay un libro que alude a que esta en el momento de la salutación estaba leyendo. Como es común en las representaciones Occidentales la Virgen no está hilando sino leyendo un libro, está meditando sobre la Biblia según la predicción de Isaías: "Ecce Virgo concipiet" (21) que la prepara para lo que va a escuchar. En este caso el libro aparece en el suelo, abierto al lado de la Virgen. Esta iconografía aparece en el arte italiano del Trecento, la vemos en los frescos de Giotto.

En cuanto a la actitud de la Virgen ante el mensaje del ángel son pocos los datos evangélicos que tenemos al margen de su acatamiento y sumisión... Aquí vemos como la Virgen está en primer término, arrodillada cruzando las manos ante el pecho e inclinando la cabeza, esta actitud se aparta de la iconografía bizantina en donde aparecía de pie o sentada. Sigue el relato del Pseudo-Buenaventura: "Ella se arrodilló llena de una profunda devoción, juntó las manos y dijo he aquí la esclava del Señor".(22) Este detalle lo vemos en

los frescos de Giotto de Padua.

En cuanto al escenario escogido por el artista, ha suprimido toda referencia arquitectónica, ya no es en una "iglesia como en el arte bizantino o en una habitación donde se desarrolla la escena sino que se ha limitado a poner en un segundo plano detrás de la Virgen un trono visto con una perspectiva frontal y con un punto de vista alto que sirve para darle un sentido espacial a la escena y por otra parte concentrar aun mas la atención en la figura y ayuda a resaltar el concepto de la Virgen que en este momento se tenía, en donde si bien aceptaba sumisa las palabras del Angel tenía al mismo tiempo una dignidad de reina.

En resumen el tipo de iconografía de la Virgen en esta escena se aparta del tipo oriental en donde estaba hilando, según inspiración de los Apócrifos, para entroncar directamente con la iconografía occidental en donde la Virgen estaba leyendo y no sólo eso sino <sup>que</sup> por su actitud ante el mensaje, está dentro de la iconografía del Trecento pudiendo encontrar los ejemplos más claros en Giotto.

NATIVIDAD

SEGUNDA CALLE. SEGUNDO CUERPO DEL LADO DEL EVANGELIO.

Descripción.- ( 1,01 x 0,62 m. )

La tabla está muy deteriorada, la escena se ha perdido casi por completo; quedan solo algunos restos de pintura que dejan adivinar su estado primitivo.

En la parte superior quedan unas vigas de madera que revelan la presencia de un tejado de doble vertiente semejante al del establo de la Adoración de los Magos. Es de suponer que el escenario de la Natividad fuera el mismo que el de la Adoración de los Magos.

En otros restos de pintura, en la zona izquierda, aparece un rostro femenino, el de la Virgen, de tres cuartos vuelto hacia su izquierda. La figura parece estar de rodillas, mirando hacia los pies. Lleva túnica carmin y manto verdoso.

Los restos de pintura en el centro de la composición, muestran unas vigas entre cuya abertura asoma la cabeza de la mula. En la zona derecha se ve un manto rojo que corresponde quizá a la figura de San José. Todo lo demás está perdido, lo que impide saber con certeza como era la escena en realidad.



ADORACION DE LOS MAGOS

SEGUNDO CUERPO DE LA CALLE TERCERA DEL LADO DEL EVANGELIO.

Descripción.- ( 1,01 x 0,62 m. )

La escena se desarrolla en primer plano con el establo al fondo. El escenario es el mismo que el de la Natividad. El establo cortado transversalmente parece hacer que la escena se desarrolle en su interior. Tiene cubierta a dos aguas con entramado de paja y vigas de madero. Debajo sobresalen las cabezas de la mula, grisaceas y de buey, pardo, con sus bocas enterabiertas por encima del nesebre, que forma un antenecho al fondo de la composición.

En primer plano y en el centro de la composición está el rey más anciano, de largo cabello y barba canosa. El rey , arrodillado, casi postrado en el suelo en el que se apoya con su mano izquierda mientras que con la derecha se acerca el pié del niño para besarle. Va vestido con túnica amarilla de anchas mangas con abundantes pliegues y decoración dorada que casi se ha perdido. El cuerpo está de perfil formando una paralela con el suelo y el rostro de tres cuartos gira hacia el espectador. A los pies de la Virgen y el Niño está su corona como tributo de adoración.

Detrás del Rey anciano, de pie en segundo término están los otros dos reyes. El primero de la izquierda

da es el más joven. Imberbe de cabello corto, va vestido con túnica de color carmín y manto verde. Lleva corona como la de los otros dos reyes, con incrustaciones en piedras preciosas. Señala la escena con el dedo índice, mientras que con la izquierda sostiene una copa de oro con tapadera, como ofrenda para el Niño. A su lado en un plano más retrasado está el rey adulto con corona, pelo largo y barba oscura, vestido con manto rojo con cuello de armiño. Se pone la mano en el pecho en señal de humildad y con la derecha sostiene una copa como la del rey joven. Su atención se dirige también hacia la escena principal.

A la derecha de la composición la Virgen y el Niño. La Virgen es una mujer joven de pelo largo rubio, raya en medio y nimbo con decoración de perlas. Se viste con túnica rosa y manto verde con motivos dorados, que deja ver la parte delantera de la túnica. La Virgen se sitúa casi de frente al espectador, girando hacia el rey anciano. Sobre sus rodillas, tiene sentado al Niño, cubierto con un paño que deja ver el somero estudio de anatomía. El Niño lleva nimbo crucífero, con la mano derecha parece bendecir al rey, mientras que con la izquierda toca la copa que le ha ofrecido el rey anciano. María le sostiene con la mano derecha mientras que con la izquierda sostiene también la copa.

### ADORACION DE LOS MAGOS

#### PERSPECTIVA.-

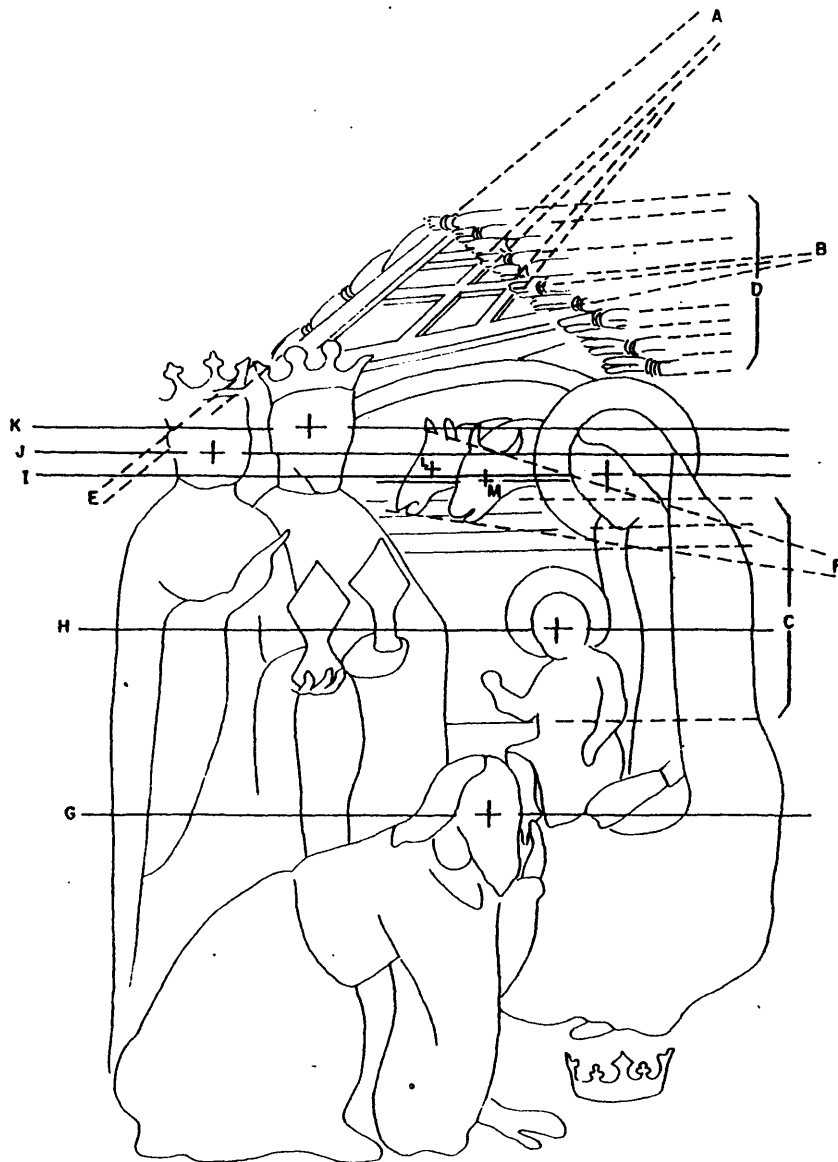
El artista representa la escena de la Adoración de los Magos encuadrada en un escenario arquitectónico formado por una choza. Las figuras escalonadas en profundidad ocupan un primer plano respecto a la choza del último término. El pintor ha buscado introducir dentro de esta choza las figuras pero en realidad lo que hace es representar la construcción con un corte transversal dejando ver su interior. Las figuras en realidad constituyen un primer plano pero no están verdaderamente dentro de esta construcción. Estas figuras del primer plano perfectamente escalonadas en profundidad van dando distintos planos: en primer término el rey anciano postrado (G), en segundo plano el Niño sentado bendiciéndole (H), detrás la Virgen (I) y a su nivel el primer rey de pie (J), más retrasado el otro rey (K) y a fondo los animales (L y M) y las líneas marcadas por la choza.

Hay un intento claro de perspectiva en la choza. No hay un solo punto de vista para esta construcción sino varios: Los casetones que forman la cubierta, dispuestos de una manera paralela prolongan sus líneas hacia arriba, yendo a confluir en el punto (A) fuera del cuadro en su parte superior, mientras las líneas horizontales de los casetones que tampoco están paralelas confluyen también en la zona exterior del cuadro, prolongándose hacia la derecha en el punto (B). Dentro del mismo artesonado hay varios puntos de vista. En la techumbre

bre hecha a base de pajas entrelazadas; estas mantienen la horizontal y se prolongan paralelas en el infinito en un punto (D). En esta cubierta a dos aguas por la vertiente que posea se puede establecer una dirección en diagonal (E) que prolongándose confluye en el mismo punto de fuga de los casetones en el punto (A). Es pues una arquitectura con distintos puntos de fuga en la que las figuras no se integran sino que se superponen sus cabezas. El pintor no ha sabido insertar estas figuras en la arquitectura, de igual manera ha evitado que esta arquitectura se apoye en el suelo estando este inclinado con el primer término más bajo que el fondo.

Habría que tener en cuenta la posición del pesebre al fondo de la choza con las dos cabezas de los animales que darían otra serie de líneas de fuga convergentes en un punto (F), mientras que veríamos unas paralelas formadas por la prolongación del pesebre a base de horizontales (C) que con la línea inferior del pesebre se prolongarían paralelas en el espacio recitiendo lo que vemos en el punto (D) como prolongación del entramado de pajas de la choza.

## ADORACION DE LOS MAGOS



ADORACION DE LOS MAGOS

## COMPOSICION.-

Las figuras que componen esta escena se sitúan en primer término, destacando un segundo plano formado por la choza en donde están los animales y el pesebre. Se puede trazar un eje de simetría que corta la escena por los animales y el Rey anciano, quedando a la izquierda de este eje los otros dos, en pie; a la derecha la Virgen sentada con el Niño en sus rodillas, que bendice al rey anciano que postrado le besa los pies, sirviendo de separación entre las dos zonas.

La escena se compone en el plano a base de verticales: los dos reyes (D-F), la Virgen (C), y el Niño (B), rotas por las líneas horizontales casi diagonales formadas por el rey anciano (A), los animales (F-G) y el pesebre. Por otra parte estas figuras en el plano forman un círculo, casi un rombo, partiendo del vértice superior del tejado para terminar en la cabeza del rey anciano.

En lo que se refiere a la composición en el espacio, las figuras perfectamente escalonadas en profundidad forman los distintos planos. En primer término el rey anciano, postrado; en segundo término, el Niño, sentado bendiciendo; detrás la Virgen, los otros dos

reyes y al fondo los animales.

La escena se compone con un punto de vista bajo, pudiéndose trazar varias diagonales en profundidad, las dos primeras casi paralelas y la tercera cntra - puesta. La más grande y fundamental, parte del rey anciano pasa por el Niño para terminar en la Virgen. En segundo plano, surge la formada por los dos reyes en pie y en último término la que constituyen los dos animales, con una dirección de derecha a izquierda, mientras que las otras dos iban en sentido opuesto. Adn se podrian establecer cerrando la escena otras dos diagonales contrapuestas, formadas por las vertientes de la techumbre de la choza, dando un vertice en el centro de la escena.

Podemos ver tambien otra combinación espacial formada por las cabezas de las figuras en los distintos planos marcando un óvalo, casi un triángulo en el espacio, en profundidad. Geometrizando adn más la composición espacial, se pueden trazar dos grandes diagonales (IJ-HK), que se cortan en el centro geométrico del cuadro y que con sus intersecciones forman cuatro triángulos: uno, el inferior, constituido por el rey anciano, el superior por la choza y los animales; el de la izquierda por los dos reyes y el de la derecha en el que se incluyen la Virgen y el Niño. De esta manera el artista, separa en grupos a las figuras, al tiempo que con estas diagonales se forman dos grandes triángulos en los que se incluyen todas las figuras. El primero,

(K-H-J) en el que se incluye el rey anciano, la Virgen y el Niño; el rey anciano que sirve de enlace entre las dos zonas forma parte también del otro triángulo (I-J-H), en el que se incluyen los otros dos.

Queda por analizar la composición en cuanto a las actitudes y miradas; en este aspecto es una composición perfectamente cerrada, con una concentración de miradas. Los reyes miran a la Virgen y al Niño, y estos al rey anciano que a su vez mira al Niño. Lo mismo que en el tema de la Virgen con el Niño de la tabla central, hay un juego de manos que da también una concentración. Se combinan tres manos, formando triángulos en el espacio: a la izquierda, la mano del rey del primer término nos lleva con su dedo a la mano que el otro rey tiene sobre su pecho y de esta se pasa a la que sujeta la copa para la ofrenda. En la zona derecha de la composición se repite exactamente el mismo ritmo con la Virgen y el Niño: el Niño con su mano en la copa nos lleva a la de la Virgen y esta de nuevo a la del rey, que coge el pie del Niño para besarle.

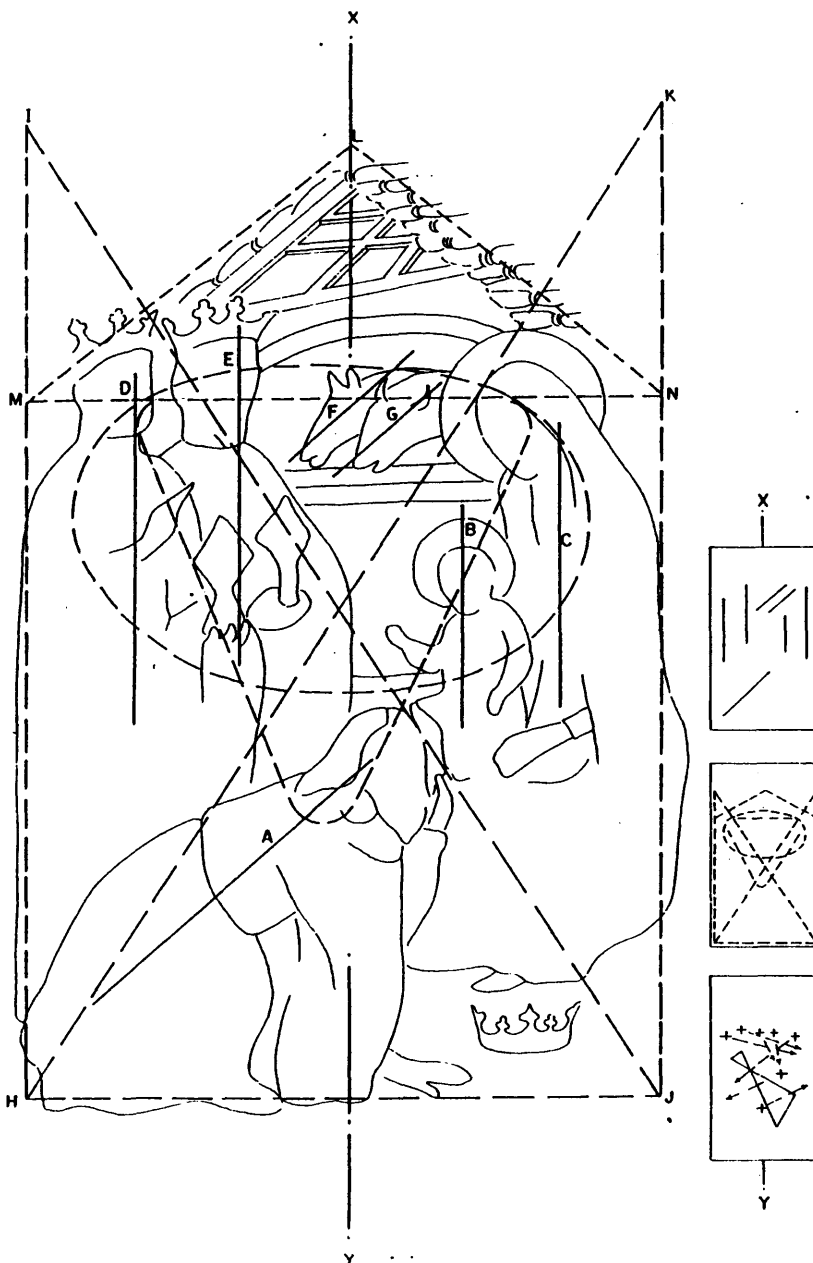
Se puede buscar otro ritmo en las manos, partiendo de la mano del rey anciano, que está apoyada en el suelo a la otra con la que coge el pie del Niño, se pasa formando un zig-zag en el espacio, por la de la Virgen y el Niño, hasta llegar al rey del último término.

Se ha seguido también un ritmo en distribución de las figuras. Estas se organizan por parejas forman-



do un zig-zag en el espacio: el rey anciano y la cro  
na; la Virgen y el Niño; los dos reyes del segundo tér  
mino y los animales del último plano.

## ADORACION DE LOS MAGOS



### ADORACION DE LOS MAGOS

#### ICONOGRAFIA.-

La escena está representada según el esquema tradicional, la Virgen con el Niño en brazos, al fondo la choza con el pesebre por donde asoman sus cabezas la mula y el buey. En primer término los tres Reyes Magos, el anciano arrodillado besa el pie del Niño y los otros dos de pie con las ofrendas en las manos.

El tipo de iconografía seguido en los Reyes responde a la que surge a partir del siglo XII en donde bajo la influencia del simbolismo se les asocia a las tres edades de la vida y a las tres partes del mundo, de esta manera vemos que los tres Reyes están diferenciados en cuanto a vestimenta, actitudes y rasgos físicos que los individualizan, así como se aprecia bien las diferencias de las tres edades: Gaspar está representado como un joven imberbe, Baltasar es un hombre maduro y Melchor, un viejo con larga barba blanca. Si bien están diferenciados en cuanto a la edad, no hay una diferencia étnica. (30)

En cuanto a la indumentaria van vestidos con vestidos reales largos y coronas que justificarían el pasaje de los Salmos "Reges tharsis munera offerent, Reges Arabum dona abducent " (31)

Cada uno de los reyes presenta su ofrenda que se supone según los teólogos (oro, incienso y mirra) el oro como homenaje a la realeza de Cristo, el incienso a su divinidad

y la mirra significaría que estaba destinado a morir por la redención de la Humanidad.

Otra interpretación es la propuesta por San Bernardo tomada en el siglo XIV por Nicolás de Lyre, es mucho más prosaica, el oro estaba destinado a socorrer la pobreza de la Virgen, el incienso a desinfectar el establo, la mirra que pasaba por ser vermífuga a fortificar al Niño expulsando los gusanos de sus intestinos "Obtulerunt aurum ad sustentationem paupertatis matris et filii, thus contra foetorem loci et myrrham ad consolidatum membra pueri "(32) Los Reyes en este caso presentan sus ofrendas en tres copones cerrados con manturas de oro y piedras preciosas.

La actitud de Melchor el rey anciano postrado besando el pie del Niño deriva de la forma bizantina de Adoración que seguía el rito oriental de la Proskynesis o Prostratio. Es una actitud intermedia entre la forma bizantina y la forma occidental que sustituye esto por la ofrenda feudal del vasallo a su soberano, que consiste en poner una rodilla en tierra, es la genuflexión que reemplaza a la prosternación. (33).

El hecho de que el rey Mago esté besando el pie del Niño aparece en el arte italiano y español. Esta innovación fue introducida por los Pisanos Nicolas y Giovanni en sus bajo-relieves de los púlpitos de Siena y Pistoia, Giotto también lo utiliza en la Arena de Padua. Ejemplos españoles tenemos en la iglesia de Aguero. El origen iconográfico hay que buscarlo en un pasaje de las Meditaciones del Pseudo-Buenaventura en donde se dice que los Reyes después de ha-

ber ofrecido sus tesoros besaron los pies del Niño con respeto y adoración.(34)

La única alusión a este tema en las fuentes canónicas esta en el primero de los cuatro Evangelios, en San Mateo que nos dice: "Nacido Jesus en Belén de Judea en los días de Herodes el rey, he aquí que unos Magos venidos de las regiones orientales llegaron a Jerusalem".(35) También podemos ver un anuncio de la venida de los Magos en el Antiguo Testamento, muestra de ello es Isaías en la Epístola de la Epifanía. (36)

En los Evangelios Apócrifos se embellece el tema (37) La historicidad no es segura ni tampoco el tiempo en que sucedió la Adoración. Según los Apócrifos su peregrinaje tuvo lugar después de la Circuncisión y Presentación del Niño en el templo a la edad de dos años.

La idea de representar al Niño mayor es la que se ha seguido aquí por influencia de los Apócrifos. La Virgen esta sentada y lleva al Niño sobre sus rodillas, esta fórmula se encuentra ya en las catacumbas, responde al tipo de Adoración que se ha llamado Helenística que se propaga por Occidente.

El Niño esta representado con nimbo, elemento que no aparecía en las catacumbas y que es de origen oriental.

El tipo de composición corresponde a una primera fase en la evolución del tema iconográfico de la Adoración de los Magos. La Virgen esta sentada a un lado para dejar sitio al desfile de los Magos, sin embargo el Niño no está totalmen-

te vestido como en un principio y hace el gesto de bendecir.

Un elemento muy común y que no aparece en esta Adoración, es la estrella.

El escenario escogido no es una casa como correspondería a la Edad del Niño sino que se mantiene el escenario de la iconografía primitiva y la Adoración tiene lugar en una choza.

PRESENTACION DEL NIÑO EN EL TEMPLO

PRIMERA CALLE DEL SEGUNDO CUERPO DEL LADO DEL EVANGELIO.

Descripción.- (1,12 x 0,62 m.)

La escena se desarrolla en un interior, en el que distinguimos el techo de una habitación, con una decoración a base de triángulos combinados como si fueran rombos de distinto color, negros, violáceos, rosados y verdosos. Se trata de una arquitectura adintelada, cortada trahversalmente, para dejarnos ver - el interior.

De izquierda a derecha, vemos, en primer lugar: una figura femenina, con el rostro de perfil con toca blanca, túnica verde y manto rojo. En sus manos, lleva una cesta de mimbre dorada en la que aparecen - las cuatro aves de la ofrenda lustral. Detrás de ella, y en segundo plano, se distingue la cabeza de un hombre maduro, San José con barba y nimbo dorado con decoración de puntado en relieve, contemplando la escena.

A continuación y casi en el centro de la escena, en primer plano se situa la Virgen, de tres cuartos ofreciendo al Niño al anciano Simeón. La Virgen es una mujer joven, de cabellos rubios, cabeza descubier-

ta y túnica roja que asoma por debajo de un manto - azul con cuello rojo y decoración de motivos dorados, que han perdido su intensidad con el paso del tiempo. Con su mano izquierda sujeta al Niño por la cintura, mientras la derecha sostiene sus piernas. Lleva nimbo, con la misma decoración que San José, también en bastante mal estado de conservación.

El Niño está desnudo, de tres cuartos, sobre un paño verdoso que sostiene en sus manos el anciano Simeón. La figura del Niño se sitúa sobre el altar - que separa a María del sacerdote. En la parte inferior del altar, dos escalones de mármol blanco representan el intento de lograr una perspectiva, ya que no hay espacio entre las figuras y esta mesa de altar sirve para marcar una separación entre la Virgen, en un primer plano y Simeón en segundo término.

Al otro lado del altar, vemos también la figura de un anciano, de amplia barba y largo cabello, tocado con mitra de sacerdote. Con nimbo, se viste con túnica blanca y manto dorado. El sacerdote extiende sus brazos sosteniendo el paño verde para recoger al Niño. Por último, detrás de Simeón, asoma una figura de la que solo apreciamos, sus ojos rasgados, la barba y su nariz aguilana, como espectadora de la escena.



### PRESENTACION DEL NIÑO EN EL TEMPLO

#### PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla en un interior giottesco en el que se distribuyen las figuras simétricamente en torno a un eje central (X-Y), quedando a la izquierda la Virgen, San José y la sirvienta que lleva la ofrenda y a la derecha, el Niño coincidiendo casi con el eje, Simeón y otro personaje del que solo vemos la cabeza.

Los personajes escalonados en distintos planos de profundidad son una referencia espacial: en primer término, está la Virgen (A), ligeramente más retrasado en un segundo plano, el Niño (B); la sirvienta de la izquierda y Simeón en la zona derecha forman el tercer plano (C-C') y en cuarto y último plano también dispuestos a izquierda y derecha se encuentran San José y el personaje que acompaña a Simeón (D-D').

La única referencia de perspectiva viene dada por la arquitectura. El artista ha representado un edificio al que se le ha dado un corte transversal que permite ver el interior presentando un aspecto de escenografía teatral; el suelo con la referencia del escalon (F') se va ligeramente para arriba mientras que el techo va hacia abajo formando una serie de líneas de fuga (F-F') paralelas no confluyentes construyéndose así dos perspectivas diferentes. Otro elemento de referencia espacial es

la mesa de altar vista con una perspectiva de arriba a abajo, que permite ver el frente del altar al tiempo que la parte superior, utilizandose en este caso una perspectiva abatida.

## PRESENTACION



### PRESENTACION DEL NIÑO EN EL TEMPLO

#### COMPOSICION.-

La escena que se desarrolla en un interior, se organiza en torno a un eje de simetría ( X-Y ) -uedan - do repartidas tres figuras a cada lado.

En el plano , la escena se construye a base de verticales formadas por cada una de las figuras y las horizontales de las arquitecturas tanto de la zona superior como de los escalones de la zona inferior así como las líneas del altar.

En el espacio podemos hablar de un zig-zag ( A-B-C-D-E-F ) formado por las figuras que se disponen en distintos planos de profundidad: desde la sirvienta (A) pasamos a San José (B), de él a la Virgen (C), la Virgen nos lleva al Niño (D), que sirve de enlace con el grupo de la derecha, con la figura de Simeón (E) para terminar en la figura del último plano que acompaña a Simeón (F). Podemos hablar también de un óvalo inclinado en torno a la figura del Niño formado por los cuerpos de la Virgen y de Simeón que centran la atención de la composición en el Niño.

En lo que se refiere a las actitudes y miradas de los distintos personajes que integran la composición hay que destacar la concentración de todos ellos en la

figura del Niño, pudiéndose establecer dos diagonales: una de izquierda a derecha partiendo de los personajes de la zona izquierda y otra de derecha a izquierda desde Simeón y el personaje que le acompaña de la zona derecha siendo el Niño el enlace de estas dos zonas. Tenemos pues un tipo de composición cerrada en la que se refiere a las actitudes y miradas de los personajes, es así misma una composición perfectamente simétrica en la que se distribuyen tres figuras a cada lado del eje, quedando toda la composición inscrita en un rectángulo perfecto en el que todas las figuras a excepción de la del Niño presentan isocefalia.

PRESENTACION



### PRESENTACION

#### ICONOGRAFIA.-

La escena que se desarrolla en el interior del Templo en donde separados por el altar se encuentran San José y la criada con la ofrenda y la Virgen que entrega al Niño a Simeón, a la derecha Simeon y otro personaje anciano, sigue el relato evangélico de San Lucas (23) "Así que se cumplieron los días de la purificación conforme a la ley de Moisés (24) le llevaron a Jerusalén para presentarle al Señor, según está escrito en la ley del Señor que "todo varón primogénito sea consagrado al Señor" (25). San Lucas es el único de los Evangelistas que narra este hecho.

La iconografía que se sigue es en la que María aparece presentando el Niño a Simeon. (26). María está de pie y Simeon detrás del altar aunque no tiene el título de Sumo Sacerdote, se le representa tocado con mitra y lleva también nimbo, sus manos están cubiertas por un velo, siguiendo el rito oriental.

Detrás de la Virgen aparece San José y a su lado la sirvienta que lleva la ofrenda lustral de las dos parejas de tortolas en una cesta, como corresponde a la ofrenda de los pobres. En San Lucas leemos (27) "...le llevaron a Jerusalén para presentarle al Señor..., y para ofrecer en sacrificio, según lo prescrito en la Ley del Señor "un par de tortolas o dos pichones "..."(28)

Queda otro personaje detrás de Simeon, que normalmen-

te suele ser la profetisa Ana que le ayuda, pero en este caso es la representación de un hombre mayor, probablemente un sacerdote que ayudase también a Simeon.

La Virgen está representada como corresponde a este ciclo, como una mujer joven con cabello rubio. Se combina el tema de la Presentación del Niño con el de la Purificación de la Virgen, que se debía hacer también según el ritual del Levítico (29), y que la Virgen hizo voluntariamente. El Niño aparece desnudo, con nimbo crucífero y de pie. Por lo tanto la iconografía no presenta ninguna novedad sino que se acopla al texto del Evangelio de San Lucas y textos del Antiguo Testamento.

Podríamos hablar de un error iconográfico en cuanto a la colocación de esta escena, que se encuentra antes que el Nacimiento, pero esto se debe a la colocación errónea de las tablas, ya que no se conserva la totalidad del Retablo.



IMPROPERIOS

PRIMERA CALLE DEL PRIMER CUERPO DEL LADO DEL EVANGELIO.  
DESCRIPCION.- ( 1,12 x 0, 62 m. )

La escena se desarrolla en un escenario arquitectónico, al que se le ha dado como en otros temas anteriores un corte transversal, que permite ver un interior cubierto con bóvedas de crucería. La figura central es Cristo, sentado en un banco de mármol blanco sobre una tariman en la que se ve un intento de hacer perspectiva.

El modelo de Cristo sigue el mismo tipo que hemos visto hasta ahora: dos mechones en la frente, barba partida y nimbo crucífero. Está sentado con las manos cruzadas ante sí, atadas con una soga. Una túnica verdosa de revés rojo le cubre totalmente, ocultando su cuerpo, si bien permite ver su anatomía, marcándose perfectamente las rodillas. La túnica se decora con un motivo dorado, que se repite y aparece también en el Camino del Calvario.

En torno a Cristo se distribuyen los verdugos, cuatro a la izquierda y tres a la derecha. En primer término una figura arrodillada sobre su pierna izquierda, apoya su mano izquierda en la otra pierna, mientras que con la mano derecha que cruza delante del cuerpo, golpea con una vara a Cristo en la cabeza. Esta figu-

ra situada a la izquierda de la composición, lleva túnica verdosa, corta, manto rojizo, medias anaranjadas y calzado negro. Detrás en un mismo plano, tres figuras, cuyas cabezas se alinean con la de Cristo y con las de los otros tres personajes del lado derecho.

La primera de estas tres figuras de la izquierda, está de pie, de perfil con cabello castaño e imberbe. Lleva un gran manto rojo con bordes dorados; por su manga izquierda parece verse una túnica verdosa con el borde de la manga con cenefa dorada. Se cubre la cabeza con un gorro grisáceo y apoya su dedo índice de la mano derecha sobre el pulgar de la izquierda en actitud de contar, seguramente los golpes. A continuación se sitúa otro personaje, calvo y con barba partida, con túnica verdosa que se vuelve para dirigir la mirada hacia la izquierda. El tercer personaje, el más cercano a Cristo, está ligeramente vuelto hacia su derecha, mirando con atención al que cuenta con los dedos. Tiene abundante pelo negro, barba partida y se cubre con túnica anaranjada.

En la zona derecha de la tabla y de izquierda a derecha, el personaje más cercano a Cristo, con cabello castaño, corto, barba partida y túnica rojiza, se vuelve hacia su izquierda. A continuación otro personaje, con gorro grisáceo, barba partida y túnica grisácea se vuelve hacia la derecha. El tercero y último personaje es un sayón, está en pie, de tres cuartos, vuelto ligeramente hacia la derecha, hacia Cristo. Con

la mano derecha sujeta un palo que levanta preparado para golpear a Cristo en la cabeza; el brazo izquierdo queda tapado, como gran parte de su cuerpo por el muro, se deja ver la pierna izquierda mientras que la derecha queda escondida detrás. Se viste con túnica verde corta, ceñida en la cintura con un ancho cinturón negro con hebilla, lleva medias brillantes rojas y calzado negro.

El tratamiento de las caras de todos los personajes es el mismo, caras muy redondas con labios gruesos y abultados, lo que hace que todos los personajes tengan facciones muy duras. La figura de Cristo está repintada, sus facciones son más blandas, el pelo y la barba desdibujadas y la túnica más suelta, lo que le da un carácter más pictórico frente a las otras figuras.

IMPROPERIOS

## PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla en un interior arquitectónico que sirve de referencia espacial. El techo es una bóveda de crucería y en el suelo la perspectiva viene dada por el banco en el que está sentado Cristo y también por la tarima. No hay un estudio perfecto de esta perspectiva, sin embargo las líneas de fuga de la tarima, dirigidas hacia el fondo dan un punto de fuga hacia el fondo, aunque no perfecto ya que no coinciden con la diagonal del banco (F) que también va hacia el fondo creando profundidad y convergen en un punto (V) en el eje de simetría (X-Y) del cuadro coincidiendo con el pecho de Cristo aproximadamente y en la línea de horizonte (H).

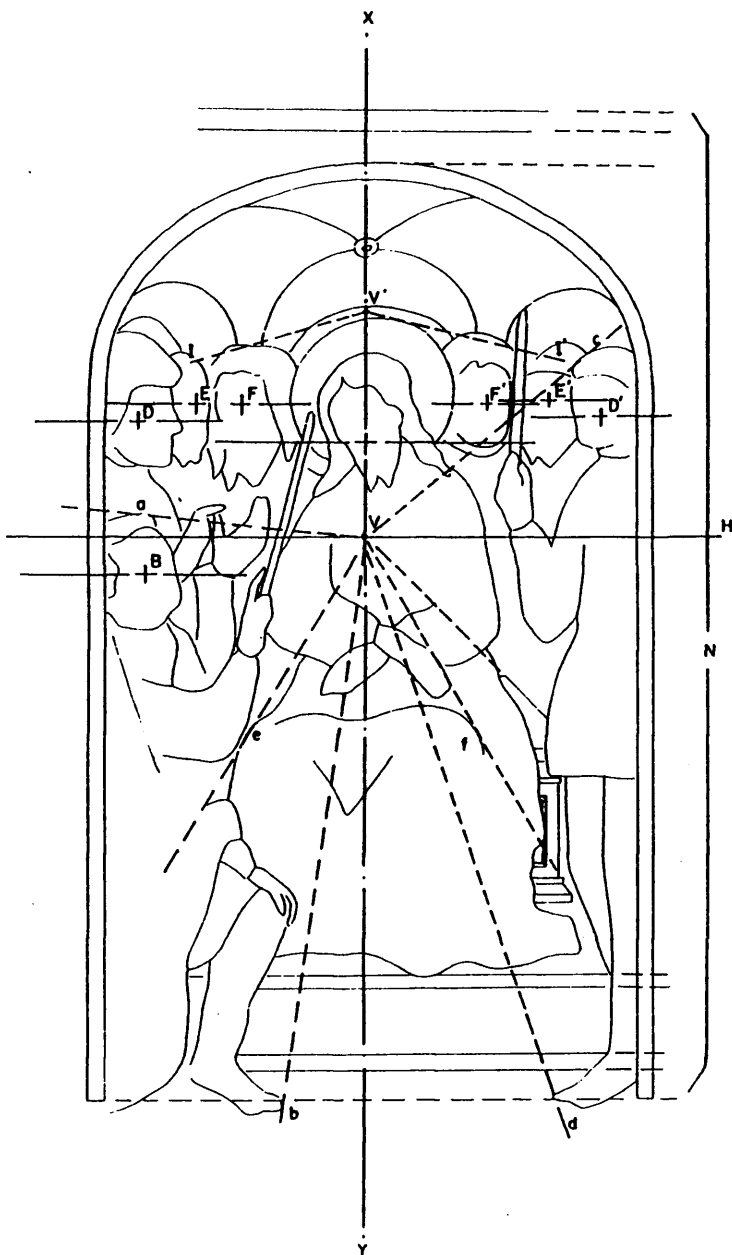
La posición de las figuras marcan los distintos planos de profundidad: en primer plano, el personaje arrodillado a la izquierda (B), en segundo plano, las dos figuras situadas inmediatamente delante de Cristo (D-D'), el tercer plano, formado por Cristo (C), el cuarto plano lo constituyen dos figuras que están detrás de Cristo (E-E') y por último en quinto plano otros dos personajes (F-F').

Desde el personaje arrodillado a la izquierda

de la composición, podemos trazar una diagonal que con sus manos nos lleva a Cristo (a-V) y desde el otro personaje del segundo plano de la derecha que también nos lleva a Cristo (c-V). Otra diagonal es la que marca el otro personaje de la derecha, que aunque más retrasado que el anterior también da una dirección hacia el Cristo (a-V). De esta manera establecemos en el pecho de Cristo el punto de fuga de las figuras partiendo de los dos personajes del primer término. Queda un último plano formado por los personajes del fondo, cuyas cabezas forman con la de Cristo casi una isocefalia, dando dos diagonales en profundidad detrás de la cabeza de Cristo (I-V'-I'-V').

Hasta ahora hemos visto las líneas marcadas por las manos y las cabezas de los personajes, pero también hay que tener en cuenta las líneas de perspectiva que nos dan sus pies como ocurre con los dos personajes del primer término que forman dos líneas (b-d) que coinciden en el punto de fuga (V) de la Composición. La escena se construye, con una perspectiva de punto de vista bajo y centrada con dos puntos de fuga (V-V') en el eje de la composición coincidiendo con las dos líneas de horizonte (H-H').

## IMPROPERIOS



IMPROPERIOS

## COMPOSICION.-

En esta escena se sigue el mismo esquema de composición que hemos visto en todo el Retablo. Se desarrolla el tema en un interior arquitectónico con una serie de figuras repartidas casi simétricamente: cuatro a la derecha y tres a la izquierda, en torno a un mismo eje central constituido por la figura de Cristo sentado.

La composición en el plano, se hace a base de verticales, formadas por las figuras que rodean a Cristo, a excepción de la primera de la izquierda, arrodillada en primer término, que se inscribe en un triángulo, así como la figura de Cristo. Rompiendo con estas verticales, tenemos la horizontal de la tarima y las líneas curvas formadas por los nervios de la bóveda.

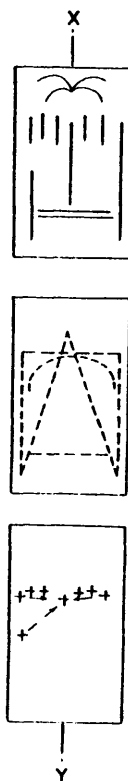
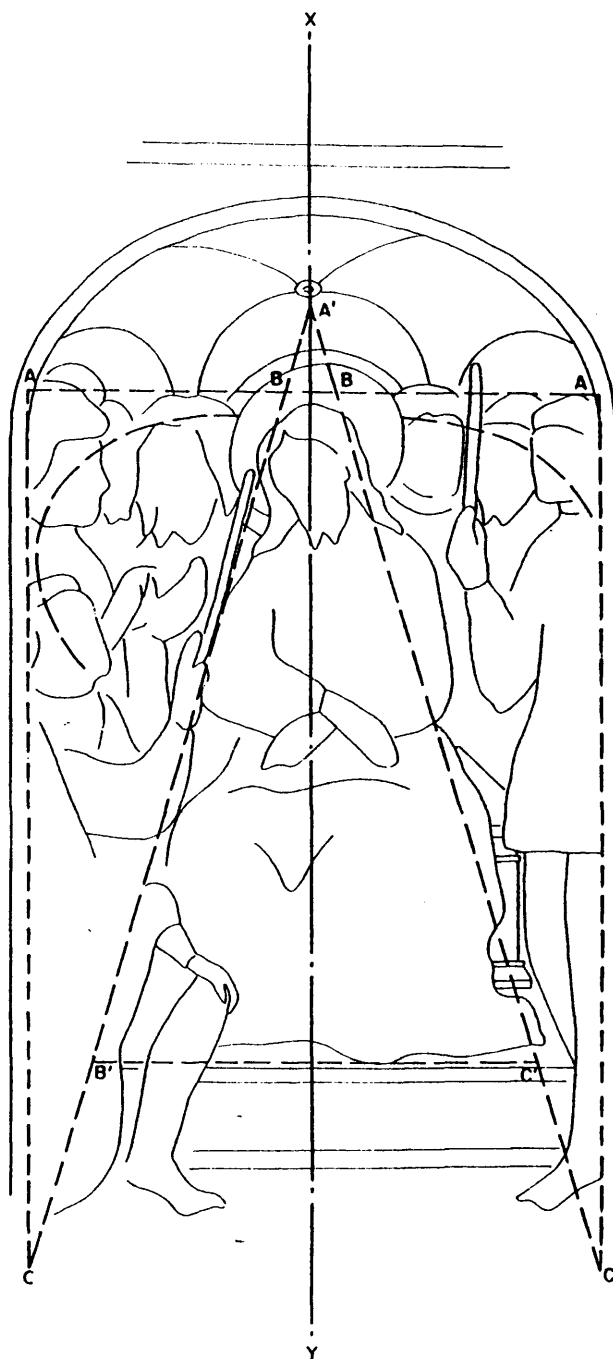
En el espacio, hay un escalonamiento de las figuras: del verdugo arrodillado a la izquierda, se establece una diagonal hasta Cristo, de El se pasa al otro personaje del segundo término, mientras que el de la derecha da otra diagonal contrapuesta a la primera. Estas diagonales forman dos triángulos (A-B-C), en los que se incluyen todas las figuras que componen

la escena. La figura de Cristo, sentado con las piernas en escorzo, se incluye en un triángulo en el espacio (A'-B'-C'). Las restantes figuras escalonadas en profundidad marcan un semicírculo en torno a Cristo, más cerrado por la izquierda con la figura del primer término.

Las figuras con sus actitudes y miradas nos llevan a Cristo, que inclina la cabeza. Hay un ritmo de tres: tres figuras a la izquierda, otras tres a la derecha, quedando la figura que está arrodillada y - Cristo que establecen una correspondencia más directa.



IMPROPERIOS



LOS IMPROPERIOS

## ICONOGRAFIA.-

La escena se desarrolla en un interior cubierto con bóveda de crucería, en el centro Cristo sentado en un banco con las manos atadas, barba partida, melena y nimbo crucífero. Lleva la cara cubierta por un velo y va vestido con túnica azul con un motivo decorativo en dorado. Cristo está rodeado por una serie de personajes: cuatro a la izquierda y tres a la derecha, unos insultándole y otros con ademán de pegarle, los dos personajes del primer término uno a cada lado que sostienen en sus manos unos palos.

Representa la escena los primeros ultrajes de Cristo de los que nos dan noticia los Evangelistas. Mateo, Marcos y Lucas(38). Estos ultrajes se colocan inmediatamente después de su presentación ante Caifás, en esto difiere Lucas de los otros dos evangelistas y para él se habrían producido antes del juicio del Sanedrín.

Caifás tomando por testigo a los asistentes de la blasfemia proferida por Jesús que se dice Hijo de Dios, le libra a los ultrajes de la multitud (39).

El Evangelio de San Mateo así como los otros dos nos narran el hecho. San Mateo dice "Entonces comenzaron a escupirle en el rostro y a darle puñetazos, y otros le herían en la cara diciendo. Profetizamos Cristo ¿quien es el que te hirió?".(40)

La escena a simple vista se podría confundir con la Coronación de Espinas, escena que es mucho más frecuente y que suplanta a esta en ocasiones, pero en el Retablo el artista ha representado una serie de elementos que evidencian la diferencia.

El artista ha seguido la iconografía que representa los primeros ultrajes de Cristo en casa de Caifás, tema que como hemos visto no es muy corriente, pero que en este caso esta como siempre que aparece en sustitución de la Coronación de Espinas, con la que a simple vista se podría confundir, en realidad no es así ya que el pintor ha seguido fielmente la iconografía tradicional. Jesús tiene la cabeza cubierta por un velo como lo ha demostrado la restauración que se está llevando a cabo concluida recientemente. Este hecho hace que la escena no se pueda confundir con la Coronación de Espinas en donde la cabeza está descubierta. El origen del velo lo tenemos en los textos de los Evangelistas San Lucas y San Marcos, San Mateo no alude a ello. San Marcos dice: "Comenzaron a escupirle y le cubrían el rostro.." (41). Por su parte San Lucas dice: "Los que le guardaban se burlaban de El y le maltrataban y vendándole le preguntaban ..." (42).

Otro hecho que identifica la escena es que Jesús aparezca con las manos atadas con una cuerda mientras que en la Coronación suele tener en la mano un rosario a modo de centro.

Quedan por analizar los personajes que intervienen en esta escena, son todos del pueblo judío a diferencia de

los soldados romanos de la guardia de Pilatos que son los que intervienen en la Coronación de Espinas. Todos estos personajes presentan un aspecto caricaturesco en contraste con el rostro de Cristo.

La escena encaja con los primeros ultrajes de Jesús entroncando con las otras escenas del Retablo que completan el ciclo de la Pasión de Cristo iniciado en esta tabla.

FLAGELACION

CALLE CENTRAL. PRIMER CUERPO DEL LADO DEL EVANGELIO.  
DESCRIPCION.- ( 1,12 x 0,62 m. )

La escena transcurre en un interior giottesco. Al fondo, una arquería rebajada, se sustenta por las columnas imitando mármol, con bases y capiteles blancos, con muchas molduras. Se cubre con un artesonado con casetones, tanto la cubierta como la arquería son de un color rojo oscuro con franjas verdosas, los fustes de las columnas son de un rojo brillante con vetas más oscuras. El pintor, como en las restantes arquitecturas del Retablo ha hecho un corte transversal, que permite ver sobre la cubierta exterior una pequeña construcción a modo de buhardilla, con cubierta plana en teja rojiza y un vano semicircular. La escena se desarrolla sobre un fondo dorado.

La columna central a la que está atado Cristo parece estar torcida y no sustenta nada realmente, su fuste es rojo y la base y capitel blancos. El siglo plano y sin perspectiva se cubre con losetas amarillas y rojas que forman un dibujo geométrico.

En el centro de la composición está Cristo en pie, de tres cuartos vuelto hacia su izquierda, con cabellos largos y barba partida, volviendo ligeramente

te el rostro hacia su derecha. Tiene el torso desnudo, con marcada musculatura, se cubre con paño blanco hasta la altura de las rodillas con cenefa dorada y decoración a base de estrellas también doradas. Cristo se abraza a la columna central, que se encuentra delante de El, ligeramente desplazada hacia su izquierda. Sus brazos rodean la columna, cruzando el derecho por encima del izquierdo, atados por una soga, que les da tres vueltas y en la que se aprecian los nudos. Los pies están vueltos hacia su izquierda en una postura algo forzada, de tal manera que la posición de las piernas y de la parte inferior del cuerpo no se corresponden con la parte superior de este.

A cada lado de Cristo, se sitúa un verdugo azotándole, El de la derecha de la tabla, de espaldas al espectador, vuelve su rostro hacia Cristo; imberbe con cabello corto, negro y rasgos caricaturescos, se viste con túnica corta, blanca sujeta por ancho cinturón rojo oscuro, con hebilla, medias rojo-anaranjadas y calzado negro cerrado hasta el tobillo. La postura es imposible, la posición de las piernas es la de una figura puesta de perfil, con la pierna izquierda avanzada y la derecha doblada hacia atrás, que no se corresponde con el cuerpo que gira sobre sí, de espaldas al espectador. Levanta el brazo derecho preparado para golpear con un azote de tres cuerdas, con nudos, el brazo izquierdo está cruzado por delante del cuerpo.

El verdugo de la izquierda, de frente, vuelto ligeramente hacia la izquierda, es también imberbe con cabello corto negro y rasgos marcadamente caricaturescos. Vretido con túnica blanco-azulada, manto verdoso recogido en el brazo y medias azuladas y calzado negro ajustado en el tobillo. Avanza el brazo izquierdo, recogiendo el manto, mientras alza el brazo derecho en ademán de golpear a Cristo, con un azote semejante al del otro verdugo, sin embargo sus golpes no parecen tener fuerza. Su posición tampoco es muy correcta, tiene algo avanzada la pierna derecha mientras que la izquierda se mantiene retrasada.

FLAGELACION

## PERSPECTIVA.-

La escena se encuadra en un escenario arquitectónico de carácter giottesco. Se representa un edificio cortado transversalmente, que deja ver su interior, en el que se pueden ver el techo y el suelo mal contruidos. La habitación se cubre con un artesonado con casetones, sostenido por una arqueria con columnas en último plano. En este interior se disponen las figuras ordenadas en distintos planos de profundidad.

Las figuras se organizan en zig-zag, formando distintos planos de profundidad. En primer término el verdugo de la derecha (A), luego el de la izquierda (B), y detrás Cristo (C), quedando aún un último plano formado por las columnas del fondo.

La perspectiva en esta escena viene dada por las líneas de fuga del techo y del suelo. Las baldosas del suelo, constituyen un dibujo geométrico en forma de estrellas con alternancia de color. Las líneas de fuga de estas baldosas no confluyen en el fondo del cuadro, sino que convergen en un punto de fuga fuera de él (X), dando una perspectiva inversa, creando la sensación de que el suelo se va para arriba y que las figuras no se asientan bien en él.



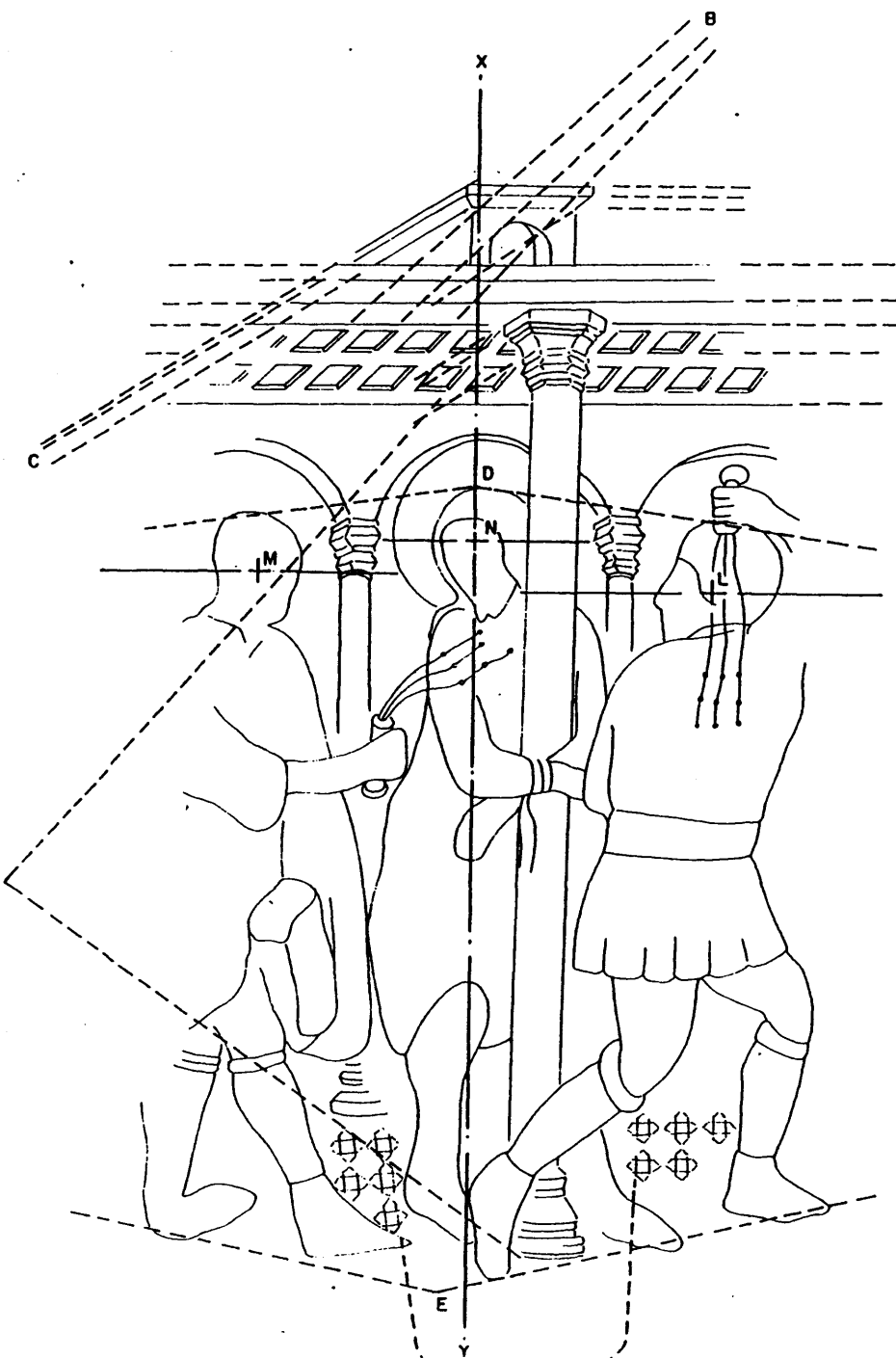
En el suelo se apoyan la columna del primer plano y la del último término; la primera da la sensación de estar más baja que la otra, por la ordenación del suelo. Estas columnas dan otra serie de líneas de fuga que partiendo de los capiteles dev y de las basas van a reunirse en un punto de fuga fuera del cuadro, a la izquierda del espectador (A').

Otro estudio de perspectiva es el formado por el techo, cuyo artesonado está constituido por una serie de líneas casi paralelas, que se juntan en un punto fuera del cuadro en la parte superior derecha (B'). En la cubierta exterior del edificio vemos la estructura de una habitación abuhardillada, cuya techumbre inclinada nos lleva a un punto de fuga (C') a la izquierda del espectador .

Queda por analizar la perspectiva formada por las figuras: los dos verdugos con sus cabezas nos llevan a un punto de fuga ascendente y al fondo de la composición constituido por la cabeza de Cristo (D), que con sus pies va creando espacio (E). Las tres figuras tienen las piernas representadas con una visión lateral. Retroceden una pierna al tiempo que adelantan la otra, quedando una en primer plano y la otra más retrasada. De esta manera se crea espacio tanto en la zona inferior coj la posición de los pies, como en la superior, con las cabezas, quedando así el verdugo de la derecha (L) en primer plano, en segundo el de la izquierda (M), y en tercer plano Cristo (N).

801

# FLAGELACION



FLAGELACION

## COMPOSICION.-

La escena se desarrolla en un interior arquitectónico de tipo giottesco, en donde el artista ha reducido los personajes a los más esenciales. Hay en ella un eje de simetría ( X-Y ) que coincide con la figura de Cristo atado a la columna, quedando un verdugo a cada lado. Como en otras escenas este eje no es totalmente simétrico, sino desplazado hacia la izquierda.

La escena se compone en el plano, como hemos visto ya en las otras escenas del Retablo, con un predominio de verticales, dadas en este caso por la figura de Cristo y los dos verdugos jugando con las tres columnas que soportan el artesonado y las horizontales también del artesonado y las curvas formadas por los arcos del último término, dan una composición cerrada, formada con las cabezas de los personajes y las piernas describen casi un círculo perfecto en el plano.

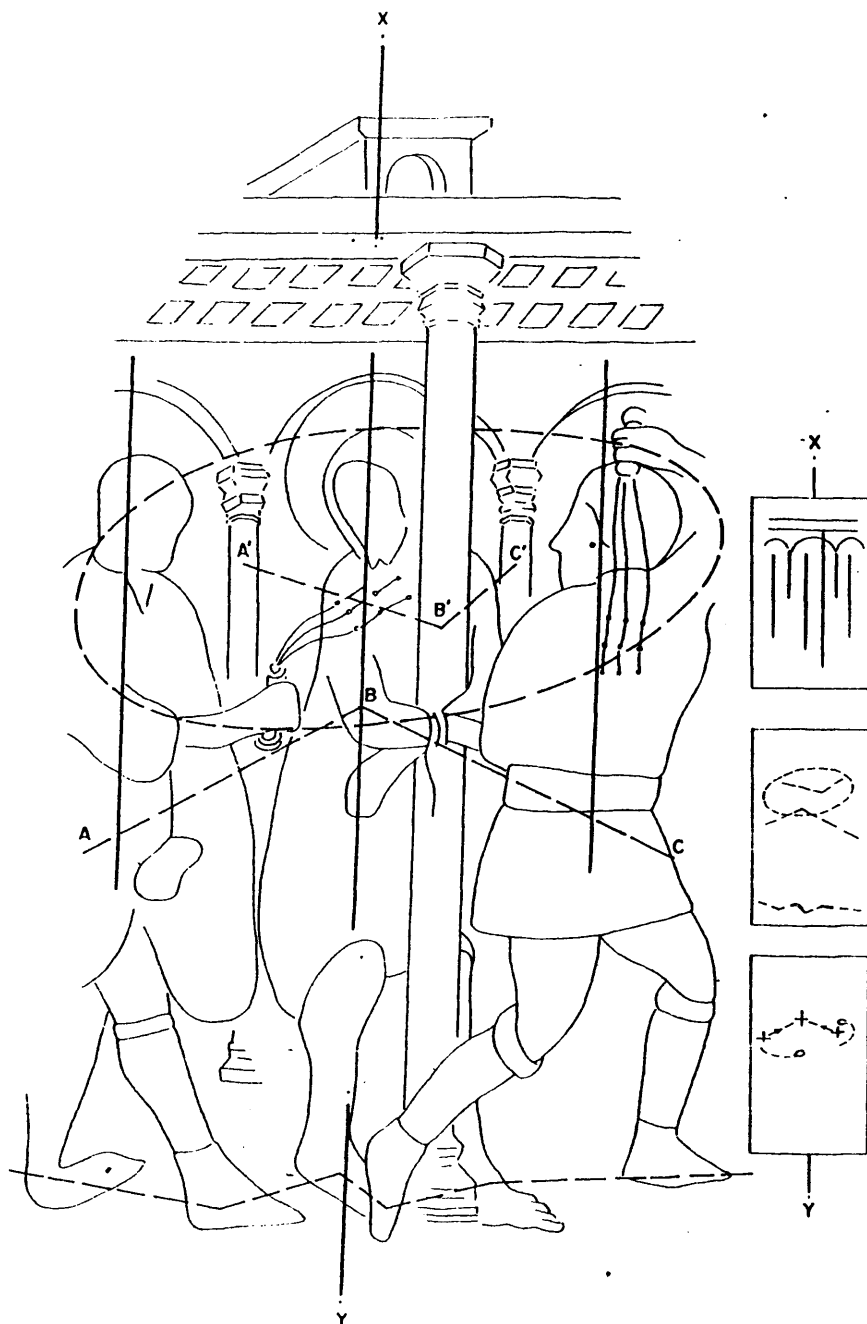
En el espacio se aprecia un zig-zag tanto en los pies de las figuras como en sus cuerpos que componen una "V" en el espacio, en profundidad (A-B-C), contrapuesta a otra "V" (A'-B'-C'), con el vértice

hacia el espectador, formada por las tres columnas que sirven de contrapeso a las tres figuras de la composición.

La posición de las figuras en el espacio desarrolla un óvalo que va desde el brazo del verdugo de la izquierda al de la derecha, de él a la cabeza de Cristo y desde aquí de nuevo a la cabeza del verdugo.

En cuanto a las actitudes y miradas : los dos verdugos concentran su mirada en la figura de Cristo que mira al espectador. Los verdugos con sus brazos, cierran completamente el espacio, llamando la atención sobre la figura de Cristo, constituyendo de esta manera una composición cerrada.

## FLAGELACION



### LA FLAGELACION

#### ICONOGRAFIA.-

En un interior Jesus atado a la columna y dos verdugos azotándole, aparece de pie de frente al espectador, con las manos atadas a la columna, va vestido con un paño corto blanco (perizoneum) el borde decorado en rojo, le cubre hasta las rodillas. El tipo físico de Jesus sigue la iconografía que hay en todo el retrato, tiene melena, rizos en la frente, barba partida y lleva nimbo crucífero rojo y dorado con decoración de punteado como todos los nimbos del Retablo. Tiene el cuerpo marcado por las señales de los latigazos.

Los verdugos uno a cada lado, uno de frente y otro de espaldas al espectador con rostros caricaturescos llevan en sus manos derechas látigos con una empuñadura de la que surgen tres cabos de cuerdas con sus nudos con los que hacen ademán de estar golpeando a Jesús.

La escena de la Flagelación o Cristo a la Columna pertenece al proceso político de Cristo. Después de haber sido condenado por las autoridades judías : Anás, Cafa's y el Sanedrín. Jesus es conducido ante el tribunal civil de los romanos, presidido por el procurador (epitropes) de Judea Poncio Pilato que poco deseoso de tomar partido en esta querrela le envía al Tetrarca de Galilea, Herodes Antipas, pero este rehusa y es enviado otra vez al Procurador que después de interrogarle y de proponer la elección entre Jesus y Barrabás le manda flagelar.

Los cuatro Evangelistas mencionan la Flagelación (43) San Mateo coincidiendo con los otros Evangelistas dice: "Entonces les soltó a Barrabás y a Jesús después de haberle hecho azotar se lo entregó para que lo crucificaran." (44) Se contentan con decir incidentalmente en algunas palabras que Jesús fue golpeado con varas o simplemente castigado sin dar ningún dato acerca de si fue atado a la columna.

La iconografía de esta escena deriva de textos canónicos, pero enriquecida por la evolución de la iconografía medieval ya que el tema de la Flagelación es uno de los que más laconicamente hablan los textos y sin embargo en torno a él se ha desarrollado una gran riqueza de imaginación.

El artista ha representado a Jesús soportando la Flagelación de pie, según la ley romana ya que en la ley levítica se recibía acostado.

Lo mismo que en la Crucifixión, la larga túnica ha sido reemplazada por un simple paño anudado en torno a la cintura (perizoneum) de manera que los golpes se dan en la carne, este hecho no es ninguna novedad pues aparece en el arte a partir del siglo XII.

Siguiendo la iconografía tradicional se representa la Flagelación con la columna aunque en algunos ejemplos no aparece esta. La columna aquí representada es alta y fina como la utilizada en el arte de fines de la Edad Media, columna que luego evolucionará más por razones estéticas que iconográficas. El artista ha aprovechado para incluir esta columna como un elemento arquitectónico de la escena ya que

forma parte de la arquitectura del edificio en donde se desarrolla la acción.

Este tipo de columna alta es el que inspira a los artistas de la Edad Media, gracias a los relatos de los peregrinos y cruzados que iban a Tierra Santa y veían la columna de Jerusalén en el fragmento expuesto en la Capilla de los Franciscanos en la Iglesia del Santo Sepulcro. Esta columna media 70 centímetros y pasaba por haber sido encontrada en casa de Caifás, lo que no era lógico pues la Flagelación tuvo lugar en casa de Pilatos.

Los verdugos tienen un aspecto caricaturesco quizá por influencia del teatro de la Pasión. Aquí sólo aparecen dos, generalmente son tres: uno tiene el látigo de cuero o las varillas de plomo, el segundo con un haz de juncos y el tercero en primer plano está preparando los juncos. Aquí se ha suprimido el tercero y llevan todos látigos. Jesús parece que fue golpeado con látigo que era lo que se reservaba a los esclavos lo mismo que el suplicio de la Cruz.(45)

En el tratamiento de los verdugos el artista se aparta de lo tradicional lo mismo que a pesar de estar relacionado con el arte del Trecento se aparta de la iconografía seguida por el arte italiano y francés del siglo XIV en cuanto a la inclusión de espectadores, va buscando lo patético y píntoresco. Los testigos han desaparecido, encaja esta iconografía más con la del siglo XIII y al mismo tiempo se adapta a las fuentes iconográficas que nada nos dicen de estos personajes.



El pintor ha reducido la escena a los personajes fundamentales centrando la atención en Cristo que preside todo el Retablo y concentrando su atención en el escenario arquitectónico del que tampoco hablan los textos y que el artista toma de la pintura del Trecento, utilizándolo como elemento fundamental en el estudio de la consecución del espacio.

CAMINO DEL CALVARIO

PRIMER CUERPO. CALLE TERCERA. LADO DEL EVANGELIO.

DESCRIPCION.- ( 1,12 x 0,62 m. )

En un escenario al aire libre en el centro de la tabla está Cristo abrazado a la Cruz, dispuesta en diagonal dividiendo la escena en dos partes. Cristo está vestido con túnica verde-azulada decorada con motivos dorados iguales a los que aparecen en los Improperios. Tiene nimbo crucífero, corona de espinas, melena cayendole en mechones por los hombros y barba partida. Sujeta con sus manos la Cruz que soporta sobre sus hombros, inclinando la cabeza hacia adelante.

En la zona derecha de la tabla, en segundo término, se sitúan un grupo de soldados. El del primer término, tira de la soga que lleva Cristo atada al cuello. Está colocado de frente con el rostro vuelto hacia la izquierda. Va vestido con armadura de la que solo vemos parte del brazo derecho, con camisa roja debajo, manto carmín, medias verdes, calzado rojo y casco puntiagudo. Cruza el brazo derecho con el que sostiene la soga por delante del cuerpo, en el izquierdo cortado por el final de la escena parece llevar una de las lanzas que asoman por detrás. A su izquierda y detrás de Cristo hay otro soldado, de

barbado,  
 perfil, con armadura, casco puntiagudo, guardamalletas  
 y calzado rojo. Detrás de él dos cabezas tocadas de  
 rojo y verde de las que solo se ven los ojos y la fren  
te. Al fondo se ven tres cascos más , pertenecientes  
 a otros soldados. Un poco adelantado hacia la derecha,  
 un casco redondo con cenefas doradas, otro detrás también  
 redondo y a su derecha otro puntiagudo. Entre es  
 tos cascos se levantan verticales cuatro lanzas incli  
nadas hacia el fondo pertenecientes a estos soldados.

En el grupo de la izquierda, al lado de Cris-  
 to una figura rubia, la Virgen con nimbo, vestida con  
 túnica rosa y manto oscuro, con su brazo derecho sos  
tiene a Cristo por la cintura, mientras que con la iz-  
 quierda sostiene la Cruz. Solo vemos el torso de es-  
 ta figura, la parte inferior del cuerpo parece fun-  
 dirse con el cuerpo de Cristo.

En la zona izquierda, se situa otro soldado,  
 de perfil, vestido con armadura, manto rojo-anaranja-  
 do con revés verdoso y calzado rojo. Con la mano iz-  
 quierda sujeta un largo bastón, mientras con la dere  
cha puesta sobre los hombros de Cristo, le empuja pa  
ra que avance. Se cubre la cabeza al igual que los -  
 otros soldados con un casco. Detrás de él asoman dos  
 cabezas cubiertas con tocas rojizas y rosadas, simé-  
 tricas con las otras dos figuras de la derecha.

### CAMINO DEL CALVARIO

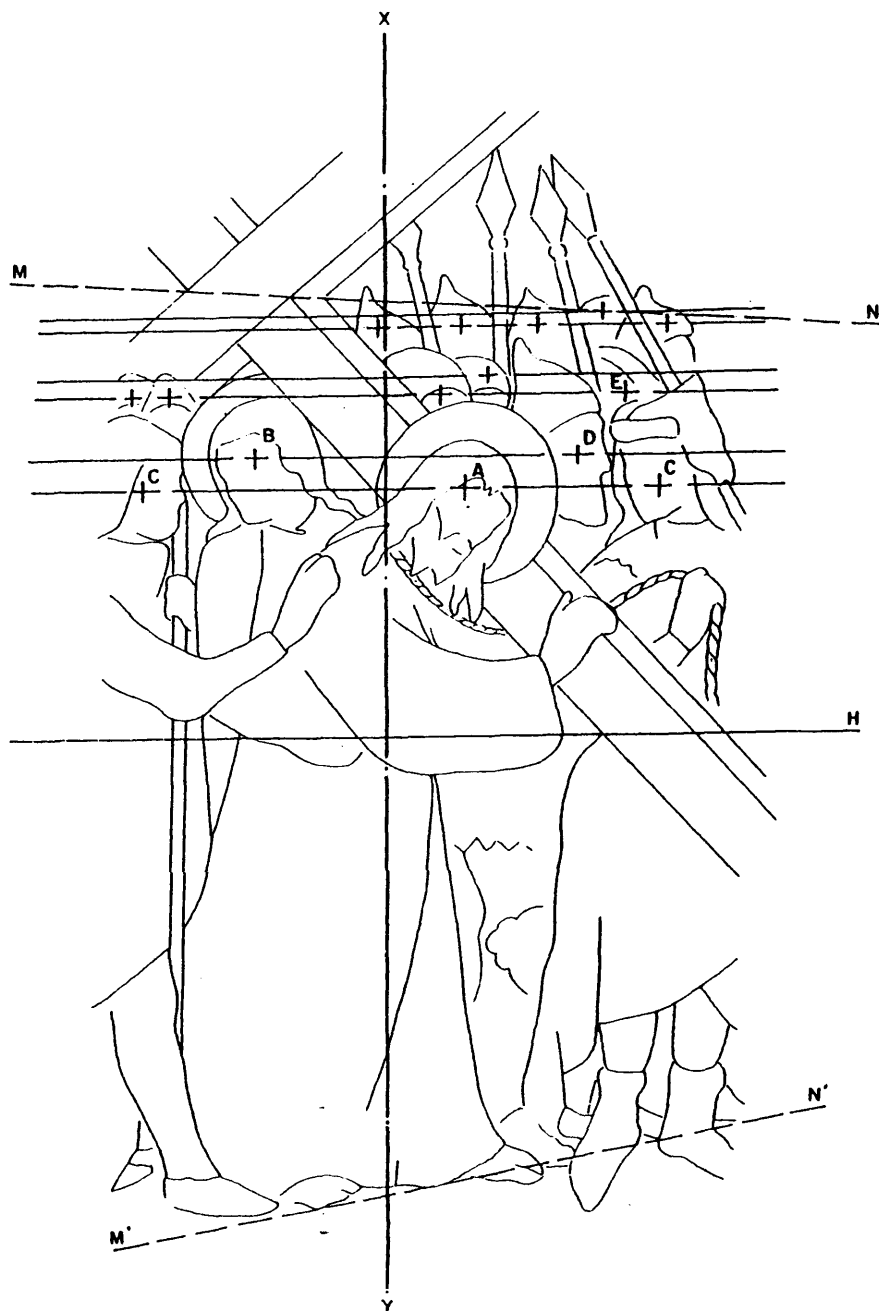
#### PERSPECTIVA.-

Volvemos a encontrarnos con una escena sin ninguna referencia espacial arquitectónica, a no ser la de la Cruz. Las figuras con su posición en el espacio dan distintos planos: en primer término Cristo (A), detrás el personaje que le ayuda a llevar la Cruz (B), en un tercer plano, los soldados del primer término (C), y por último formando un cuarto y quinto planos, las restantes figuras y los cascos de los soldados del fondo (D-E).

La Cruz puesta en diagonal marca profundidad en sentido contrario al que nos indican los pies y cabezas de las figuras; estas caminan de izquierda a derecha, mientras la Cruz está inclinada hacia atrás. Prolongando la unión de los maderos de la Cruz, tenemos una línea de fuga, que se proyecta hacia la derecha, fuera de la composición (M-N), que se junta con la otra línea de fuga marcada por los pies de los personajes (M'-N') en un punto fuera del cuadro a la altura de la cintura de Cristo.

Otras líneas son las que se pueden trazar con las cabezas de los personajes, en profundidad, en sentido contrario a la posición de la Cruz, formando una " V ", convergentes en un punto de fuga al fondo de la composición.

## CAMINO DEL CALVARIO



CAMINO DEL CALVARIO

## COMPOSICION.-

La escena se desarrolla en torno a un eje de simetría (X-Y), que coincide con la figura de Cristo, repartiéndose las figuras a un lado y a otro. La cruz es el elemento esencial de esta composición, separa la figura en dos zonas: en la inferior, se situa Cristo - como figura fundamental, y en la superior, los soldados y la multitud que le acompaña.

En el plano la escena se compone a base de verticales: Cristo, los personajes que le rodean, las lanzas de estos. El único elemento que rompe con la verticalidad de la escena, es la línea oblicua de la Cruz.

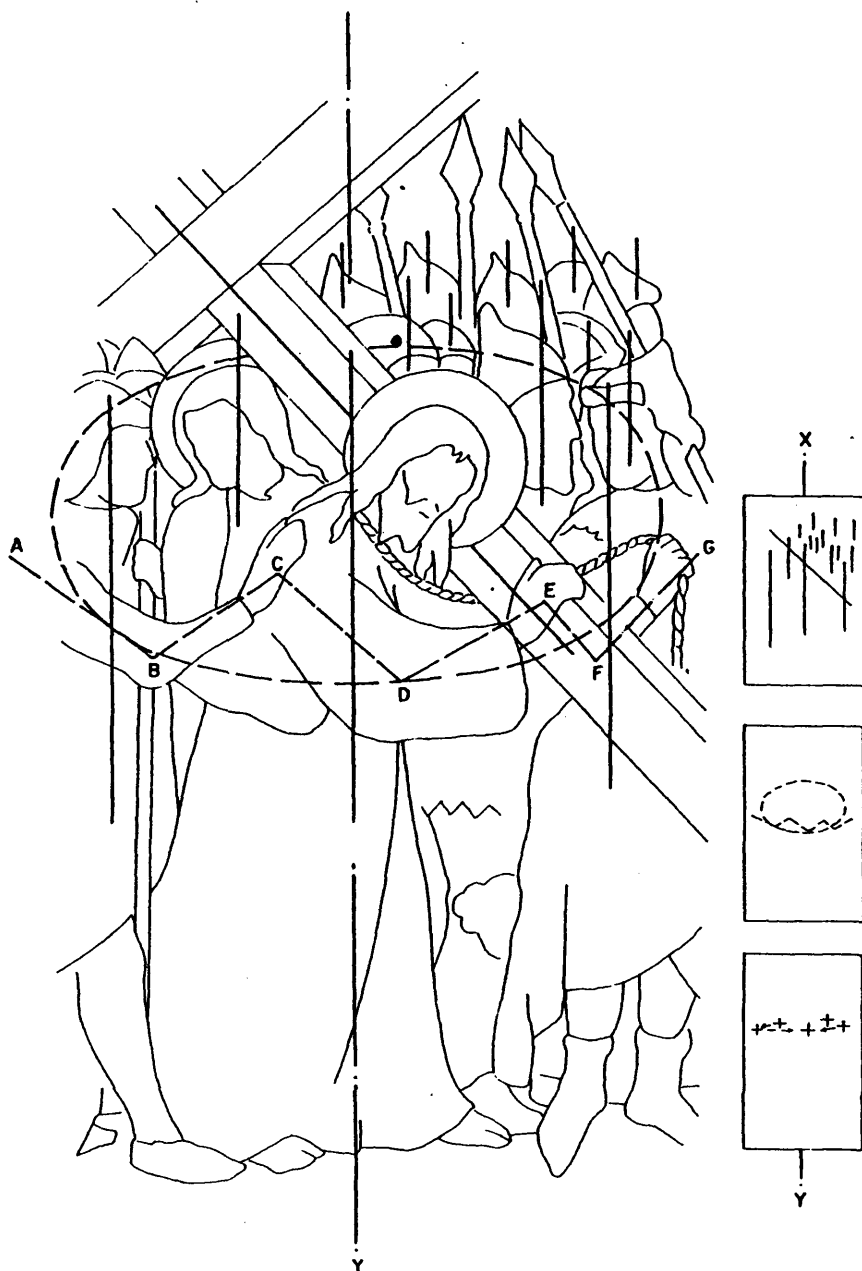
En el espacio, las figuras se escalonan en distintos planos, siendo el elemento esencial en esta composición espacial también la Cruz, que marca una separación espacial muy clara entre Cristo y el personaje que le ayuda a llevar la Cruz, el soldado del primer término, creando un vacío y como consecuencia un espacio entre estos y los personajes en segundo término, al otro lado de la Cruz.

Por otra parte en la composición espacial, también hay que tener en cuenta la posición y los gestos de los personajes. Desde el personaje de la izquierda

( La Virgen ), que empuja a Cristo, se enlaza con el brazo de Cristo, que nos lleva a través de la Cruz hasta el brazo del soldado situado a la derecha; de esta manera se forma un zig-zag ( A-B-C-D-E-F-G ) en el espacio, avanzando y retrocediendo los brazos de las figuras. Con su posición las figuras forman un semicírculo que se completa con un óvalo en el espacio de las figuras del segundo término, detrás de la Cruz, quedando así una elipse dentro de la cual está Cristo, la Cruz y la Virgen.

Los distintos personajes con sus actitudes y miradas, forman una composición cerrada, siguiendo el óvalo marcado por su posición en el espacio. La Virgen, mira al soldado, este a Cristo y por último el otro soldado vuelve de nuevo su mirada hacia Cristo cerrando así el semicírculo. En esta composición se ha dado una importancia especial a las actitudes, las manos crean sensación espacial; siguiéndolas construimos el óvalo en el que se encuadra la escena.

## CAMINO DEL CALVARIO





CAMINO DEL CALVARIO

## ICONOGRAFIA.-

Se representa el momento en que Cristo lleva la Cruz hasta el Calvario (46). Los Evangelios dan de la subida al Calvario dos versiones diferentes: según los Sinópticos (47) un cierto Simón de Cyrène (en África) fué buscado por los soldados romanos para ayudar a Jesús a llevar la Cruz hasta el Golgota, según San Juan (48) que no conocía a Simón de Cyrene es Cristo solo el que lleva la Cruz hasta el final.

Los exégetas, comenzando por Orígenes, han intentado conciliar la versión de Juan con la de los Sinópticos. Jesús habría comenzado a llevar su Cruz lo mismo que Isaac a llevar la madera de su sacrificio, después los soldados viendo-le sin fuerzas pidieron ayuda a uno que pasaba.

Los racionalistas rechazan la realidad del episodio de Simón, (49) aducen como primer argumento el silencio de Juan y añaden que en el derecho romano, los condenados al suplicio de la cruz debían ellos mismos llevar el "patibulum" una ayuda hubiera sido ilegal y no hay ningún ejemplo de soldados obligando a alguien a llevar la cruz de un condenado.

Se ha pensado que la escena se había imaginado para ilustrar la parábola de Jesús " Si alguien quiere venir detrás de mí que coja su Cruz y me siga " (50). Puede ser que después de la Flagelación Jesús se encontrara en la imposibilidad física de llevar hasta el final el patibulum.

Los artistas unas veces han seguido la versión de los Sinópticos y otras la de Juan haciendo adiciones a veces al tema inicial como son el desvanecimiento de la Virgen y el encuentro con la Verónica.

La iconografía seguida no responde a ninguno de estos modelos. La escena no se ha concebido en este caso como una escena histórica sino alegórica, tema que se representa a fines de la Edad Media.

Al artista no le ha interesado el escenario ni el hecho histórico en sí, Jesús no es ayudado por el Cireneo sino por un personaje rubio con nimbo que repite el modelo de San Juan en otras escenas y del que solo vemos la parte superior del cuerpo, a partir de la cintura se funda con el cuerpo de Cristo.

Podríamos pensar en la representación de San Juan alegorizando a todos los hombres <sup>pero mas</sup> bien podría ser la Virgen, representandose así la Compasión de María o ver en ella un símbolo de la Iglesia, de toda la Cristiandad que viene en ayuda de Cristo con esperanza en la Salvación Eterna. En cierto modo con esta escena se ilustraría la parábola de Jesús "si alguien quiere venir detrás de mí que coja su cruz y me siga". Todavía se mantienen detalles de la iconografía bizantina, un soldado tira de una cuerda que lleva Cristo atada al cuello.

CRUCIFIXION

CALLE CENTRAL DEL SEGUNDO CUERPO.

DESCRIPCION.- ( 1,45 x 0,82 m. )

La escena se desarrolla al aire libre, con un fondo neutro que elude un encuadramiento histórico del tema, el artista no se preocupa por representar el Calvario sino por el hecho religioso.

Las figuras se distribuyen simétricamente en torno al eje central de la Cruz. Hay dos grupos diferenciados: a la derecha los soldados sorteándose las vestiduras, a la izquierda la Virgen desmayada con las santas mujeres. Sobre el grupo de la izquierda, hay un angel volando con un cáliz en el que recoge la sangre que brota del costado de Cristo. El angel es de tipo italiano, con nimbo y diadema que recoge su cabello rubio.

En el centro de la composición está Cristo crucificado, muerto, con los ojos cerrados, cabeza ligeramente inclinada a su derecha, con las manos y pies sangrantes, cabello largo, barba partida, nimbo crucífero y corona de espinas. Tiene tres clavos y paño de pureza ( perizomeum ) que baja formando pliegues hasta las rodillas. En la parte superior de la Cruz, una tablita, el titulus, con la inscripción " in rex iudeum ". El ti-

po de Cristo sigue el modelo bizantino, con barba partida, corona de espinas y nimbo crucifero. Hay una desproporción evidente entre la anatomía de las piernas y los brazos, que resultan excesivamente delgados. La Cruz se apoya en unas rocas de tipo bizantino que simulan un monte.

Los dos grupos de figuras que están simétricamente dispuestas en torno a la Cruz, están organizadas formando distintos planos de profundidad, reinando también una gran simetría en primer plano, en el que se sitúan dos figuras a cada lado: las de la izquierda, la Virgen y San Juan y a la derecha dos soldados. En un segundo plano detrás de la Virgen y San Juan, las tres Marías y en el lado opuesto los soldados (tres). En tercer plano asoman tres cabezas de santas mujeres que se corresponden con otros tres soldados. Y aún hay otro plano en el que aparecen otras tres cabezas, superpuestas a las otras, de mujeres con tocas. Estas dos últimas filas se diferencian de las otras que llevan nimbo.

En el grupo de la izquierda en primer plano, la Virgen que ya no es una mujer joven, de tres cuartos, vuelta hacia Cristo, está desmayada con el brazo derecho colgando inerte, mientras dobla el izquierdo sobre su pecho. El cuerpo ligeramente doblado hacia atrás. Lleva la cabeza descubierta, con melena rubia que cae en mechones por la espalda. El nimbo tiene la misma decoración que hemos visto en las otras figuras con perlas y en muy mal estado de conservación. Va vestida con túnica rosa y

manto azul con decoración de estrellas doradas bastante perdidas también.

Al lado de la Virgen y sujetándola hay una figura joven, imberbe, con melena rubia que cae también en mechones separados, con el nimbo también igual al de la Virgen. Ligeramente de perfil, se inclina sobre la Virgen, sujetando con la mano izquierda el brazo que la Virgen tiene doblado. Esta figura que es sin duda San Juan, se viste con túnica rosa y manto verde. Al otro lado a la izquierda de la Virgen, una figura femenina de largos cabellos rubios, vestida con túnica verdosa y un largo manto rojo, apoya su mano derecha sobre el hombro izquierdo de María, levantando el rostro hacia Cristo, que se puede identificar como una de las santas mujeres socorriendo a la Virgen en su desmayo.

Detrás de María hay una tercera figura, de la que solo vemos el busto, con el rostro casi perdido, con nimbo, cabello rubio, que se lleva la mano al rostro, levantando su mirada hacia Cristo, que se puede identificar como otra de las santas mujeres. De igual manera más hacia el fondo, hay otra María de la que sólo vemos el rostro de perfil, de cabello rubio, con las manos unidas en oración y mirando hacia Cristo.

En último término hay seis rostros colocados en dos filas de tres superpuestas, cubiertas las cabezas con tocas y mirando hacia la escena también. Las tocas son de distinto color, la de la izquierda de la primera fila es rosada, la que está situada en el centro, verdosa y la de la

derecha es roja; las de la segunda fila son , rojiza, la de la izquierda, y amarilla y rosada las otras dos.

Sobre este grupo aparece un ángel volando, casi en posición horizontal, dirigiéndose hacia afuera, hacia la Cruz de Cristo, con túnica verdosa y alas azu-  
ladas, cabellos cortos recogidos por diadema y nimbo igual al de las otras figuras. Lleva en sus manos extendidas un cáliz de oro, en el que recoge la sangre que brota del costado de Cristo.

En el lado derecho de la tabla, se situa en primer plano un soldado, de tres cuartos, vuelto hacia su derecha con la rodilla derecha en el suelo y la otra doblada, cubierto con casco y vestido con túnica amarilla. Su mano izquierda que parece salirle de la cintura , ya que el artista no ha tenido espacio en el hombro, sostiene la empuñadura de una espada, mientras que con el brazo derecho extendido sostiene las pajas que van a sac-  
car sus compañeros, manteniéndose al parecer ajeno al juego. A su derecha y al lado de Cristo, hay otro soldado arrodillado, de mayor edad, con barba y bigotes oscuros, de tres cuartos vuelto hacia su izquierda, con casco y manto azul. Con su mano derecha coge una de las pajas que sostiene su compañero, apoyando la mano izquierda que cruza por delante sobre su rodilla derecha. Detrás de este soldado, otro en pie también con casco y manto rojo, que se vuelve ligeramente hacia su izquierda manteniéndose atento al juego. Sostiene en su mano un palo que debería corresponder a una lanza, que el artis-

ta no ha sabido representar y que se funde con la lanza de otro de los soldados del último término. Mira la paja que se dispone a coger con la mano derecha. A su izquierda otro soldado con casco grisáceo, imberbe, con manto obscuro y túnica roja con el dedo índice de su mano derecha metido en la boca, muestra sus dudas en la paja que va a sacar.

Detrás de este grupo de los cuatro soldados sorteándose las vestiduras, hay otro grupo también de cuatro soldados, de los que solo se aprecian las cabezas y las manos, superpuestos a los otros y sin espacio entre ellos.

Al lado de la Cruz, un rostro mira con interés el juego de las pajas. Lleva casco puntiagudo y sujeta una maza en su mano derecha. A la derecha otras tres cabezas con el mismo tipo de gorro puntiagudo. El de la izquierda, con el rostro vuelto hacia Cristo, mirándole fijamente; el del centro que parece hablar con el otro, señala con su mano a la Cruz, con la mirada perdida. Por último el de la derecha con las manos juntas en oración vuelve su rostro hacia Cristo. Entre este grupo destacan tres grandes lanzas verticales, una maza y un hacha, ala barda, todas ellas confusamente colocadas de manera que no se puede identificar la mano que las sujeta. El último término lo ocupa una superficie neutra, con el fondo dorado.

CRUCIFIXION

## PERSPECTIVA.-

En la escena no hay una preocupación por representar un escenario histórico, no hay mas referencia espacial que la Cruz de Cristo. El fondo es monocromo de manera que el último término queda completamente anulado. Hay sin embargo un escalonamiento de personajes que van dando los distintos planos de profundidad, todo ello con un punto de vista bajo.

## Grupo izquierda.

- 1ª Virgen(A)
- 2ª San Juan ( B )
- 3ª Una de las Stas Mujeres (C)
- 4ª Mujer (D)
- 5ª Mujer (E)
- 6ª Grupo mujeres F,

## Grupo derecha

- 1ª Soldado espada (A')
- 2ª Soldado cogiendo pajaB'
- 3ª Dos soldados pensandoC'
- 4ª Soldado paja (D')
- 5ª Soldado con maza ( E')
- 6ª Tres soldados lanza (F').

Las figuras con sus cabezas forman una serie de líneas de fuga que van a parar a distintos puntos (O-O'-O'') del mismo eje de simetría (X-Y), formado por la Cruz. De esta manera se forman tres diagonales simétricas a cada lado: tenemos primero a la izquierda (1-O) desde la mujer del tercer plano (F), pasando por la mujer que sujeta a la Virgen (C), la Virgen misma (A) para terminar fuera del cuadro en el punto (O). En es

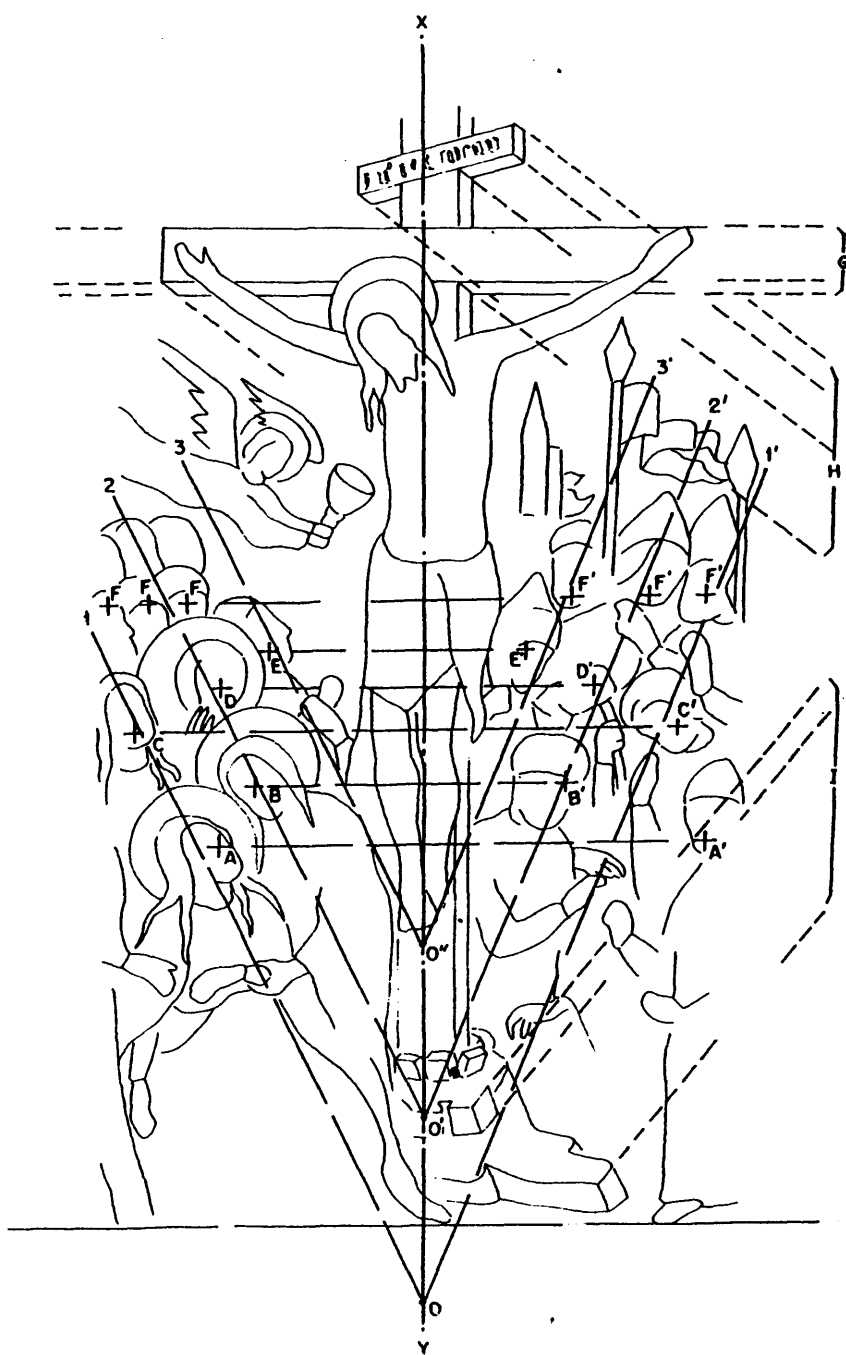


te mismo punto coincide la línea (1'-0) formada por el soldado del último término con las manos juntas (F'), el que duda (C') y por último la Cruz. Otra de las diagonales o líneas de fuga se forma siguiendo la misma trayectoria que la anterior, paralela a ella (1-0') y (2'-0'). Por último la tercera, es también paralela, pero coincidente en un punto 0'' más arriba de la Cruz inmediatamente debajo de los pies de Cristo: (3-0'') y (3'-0''); pasando todas ellas por una serie de figuras escalonadas en profundidad y en altura, como hemos visto en la primera diagonal (1-0).

Queda por analizar alguna línea de fuga independiente formada por la Cruz puesta al nivel del primer plano entre la Virgen y los dos primeros soldados; la de la inscripción inclinada, cuyas líneas de fuga se proyectan fuera del cuadro en la zona superior (H); por último el madero vertical de la Cruz en su unión con el horizontal forman otra línea de fuga, que se une en un punto a la derecha del cuadro con otra línea formada por las maderas de la parte inferior de la Cruz. Finalmente otra línea que crea profundidad en la escena es la formada por las diagonales de los brazos de Cristo (I-K), cuyo punto de fuga está en la cabeza (L).

825

CRUCIFIXION



CRUCIFIXION

## COMPOSICION.-

La escena se desarrolla en un escenario al aire libre donde las figuras se distribuyen simétricamente en torno al eje central de la Cruz. Hay dos grupos diferenciados, a la derecha los soldados sorteando las vestiduras y a la izquierda la Virgen desmayada con las santas mujeres, el fondo es neutro.

La escena se compone en el plano, a base de - verticales formadas por las figuras, las lanzas de los soldados y la Cruz. Se rompen estas verticales solo por las horizontales formadas por el angel que recoge la sangre del costado de Cristo, los brazos de Cristo y el travesaño de la Cruz.

En el espacio, como ya hemos visto en el estudio de la perspectiva, la escena se construye en diferentes planos formados por un escalonamiento, que permite inscribir cada uno de estos grupos en un triángulo ( A-B-C ) y ( A'-B' - C' ) al tiempo que la figura de Cristo forma también un triángulo, una pirámide invertida en el espacio ( D-E-F ).

Con las figuras se pueden formar también en el

espacio, semicírculos en distintos planos de profundidad en torno a la Cruz. Es pues una composición perfectamente geométrizada en triángulos, en la que hay una preocupación por la simetría, aunque el grupo de la Virgen esté mas avanzado y el de los soldados retraído, hay una evidente intención de llenar con dos masas de figuras ambos lados de la Cruz. En un lado estan los soldados, en el otro las Marias, y el espacio ocupado por las lanzas de los soldados tiene su equivalente en el angel que recoge la sangre del costado Cristo, en el lado opuesto.

En cuanto a las actitudes y miradas, hay distintos puntos de atención, repetidos tambien de una manera simétrica. Por una parte, concentración en la Virgen y San Juan y simétricamente en los soldados del primer plano, mientras las Marias y los soldados del último término miran a Cristo.

CRUCIFIXION



### LA CRUCIFIXION

ICONOGRAFIA.- La escena desarrollada en un fondo neutro presenta en su centro la figura de Cristo Crucificado con un angel que recoge en un cáliz la sangre que surge del costado de Cristo. Diferenciados en dos grupos estan los otros personajes de la escena, a la derecha los soldados sorteándose las vestiduras y a la izquierda Maria sostenida por San Juan y acompañada de las Santas Mujeres.

Remontandonos al Antiguo Testamento las fuentes de la Crucifixion las podemos encontrar en algunos Salms (11), tambien tenemos fuentes en los Evangelios Canónicos en donde los cuatro Evangelistas narran los hechos de una manera semejante (52). Los Evangelios Apócrifos tambien nos narran el hecho de la Crucifixion (53).

Por sus características iconográficas el tipo de Crucifixion que tenemos en este retablo responde al que se ha llamado Crucifixion como gran espectáculo (54) que es la que prevalece en el arte de fines de la Edad Media y Renacimiento.

Como es normal en la iconografía cristiana a partir del siglo XI ya no se representa a Cristo triunfante en la Cruz, sino que se le representa muerto, sus ojos estan cerrados y su cabeza se reclina sobre el hombro, el cuerpo flexionado ligeramente nos da la vision de un cadaver que inspira compasion y que ha perdido la majestad, esta iconografia viene influida por el naturalismo del momento. Según Herbert (55) esta innovacion procederia de una interpolacion del Evangelio de San Mateo sustituida por el relato del Evangelio de San Juan en donde se lee: "Despues de esto sabiendo Jesús que todo estaba a-

cabado para que se cumpliera la Escritura dijo: Tengo sed... Cuando hubo gustado el vinagre, dijo Jesus tdo está acabado, e inclinando la cabeza entregó el espíritu "(56). De esta manera si se representa a Cristo muerto no es porque su muerte se deba a un proceso orgánico sino a un acto de su voluntad divina.

Esta iconografía del Cristo muerto que conserva en su cuerpo incorruptible la vida, se sigue en el arte bizantino, Occidente no ha hecho más que imitarle (57).

La representación de Cristo muerto en la Cruz con los ojos cerrados se adapta en Italia a partir del siglo XIII favorecido por el misticismo sentimental bajo la influencia de San Francisco de Asís, las Meditaciones de Pseudo-Buenaventura y las revelaciones de Santa Brígida, en donde se intenta conmover a los fieles por el espectáculo de sus sufrimientos olvidando el aspecto de glorificación que teníamos en el arte bizantino. Aquí se representa un estado intermedio y Cristo conserva todavía su majestad.

Santa Brígida describe a Cristo Crucificado así: "Estaba coronado de espinas. Sus ojos, sus orejas, su barba chorreando sangre; sus mandíbulas desencajadas, u boca abierta, su lengua sabguinolienta. El vientre hundido se juntaba con la espalda como si no tuviera intestinos "(58) Esta iconografía italiana es la que ha influido a este artista muy ligado al Trecento. Cristo va vestido con un perizoneum paño anudado a alrededor de las caderas, que cubre desde la cintura hasta las rodillas. El arte cristiano no ha tenido preocupación por la verdad histórica en cuanto a las vestiduras. Los esclavos romanos condenados al suplicio de la Cruz estaban enteramente

desnudos. Melitón dice de Jesús "Nudus erat in Cruce".

En lo que se refiere a la manera de sentarse los condenados en la cruz, la iconografía cristiana reemplaza el sedile (59) por una planchita puesta bajo los pies llamada subpedaneo (suppedaneum).

Cristo aparece clavado en la Cruz por tres clavos con los pies uno sobre otro como es normal en la iconografía de después del siglo XIII, aunque estos clavos no se dejan ver muy bien lo que si se puede apreciar son las heridas por ellos producidas.

El tipo de Cruz que ha utilizado el artista es la latina y dentro de esta la cruz immissa en la que el madero vertical sobrepasa el horizontal. Sobre este tema los relatos evangélicos son poco explícitos.

Hay un solo ángel que recoge la sangre del costado de Cristo en un caliz, este tema corresponde a la iconografía que surge en el siglo XIV inspirado en la creencia en los ángeles psicopompos que recogen en un paño el alma de los muertos. El número de ángeles varía, lo normal es que sean tres, aquí el artista ha puesto uno quizá por razones de espacio. La representación simbólica de este ángel será el símbolo de la Eucaristía y el bautismo. El agua el Bautismo y la sangre la Eucaristía.

El artista ha suprimido la representación de los ladrones, centrando su atención en los dos grupos de la Virgen y los soldados.



Los soldados estan en el lado derecho de la composici3n sorteándose sus vestiduras. El origen iconográfico de esta escena lo tenemos en San Juan (60) siendo una referencia al salmo del que ha tomado esta escena "Se han repartido mis vestidos y echan suertes sobre mi túnica "(61).

Lo más comun es que los soldados jueguen a los dados, las vestiduras en este caso estan sorteandolas por medio de pajas. El primer soldado de la derecha lleva en su brazo izquierdo la tunica que era de una sola pieza, de ahí que se sortease ya que no se podía dividir: "Dijeronse unos a otros: no la rasguemos sino echemos suertes sobre ella para ver a quien toca"(62)

El artista ha representado a cuatro soldados jugando siguiendo la iconografía tradicional "tomaron sus vestidos, haciendo cuatro partes, una para cada soldado y la túnica..."(63). Coloca a los soldados agazapados en un rincón en primer término disputandose el botín. En realidad estos soldados dan una nota picaresca a la escena.

El grupo de la izquierda está formado por la Virgen S. Juan y las Santas Mujeres. El artista ha colocado en un mismo lado a la Virgen y San Juan, como es normal a partir del s. XIV. Los pintores del Trecento no se han inventado el encuentro de la madre y su discípulo, lo habian concebido siglos antes segun el texto evangélico (64). El Evangelio de Nicodemo (65) lo expresa con más nitidez. El Pseudo-Buenaventura partiendo del Evangelio de Nicodemo cuenta que Maria estaba al pie de la Cruz entre Jesús y el ladrón: " Había cerca de la Cruz con: Nuestra Señora, Juan y Magdalena y las dos hermanas de la Virgen,

a saber Maria de Santiago y Salomé (66).

La Virgen siguiendo la iconografía del momento ya no se tiene estoicamente de pié puesto que ya hay quien la sujete y se echa hacia atrás siendo sujeta por San Juan y la Magdalena. La actitud de la Virgen es la de una persona desmayada esto se inicia ya en la pintura bizantina en donde una de las Santas Mujeres sostiene por el brazo a la Virgen (67).

Este motivo de la Virgen desmayada triunfa en el arte de fines de la Edad Media en donde por el culto mariano se exigía que en todas las escenas evangélicas se hiciera un lugar para la Virgen. Surge el tema de la Compasio Mariae en que se pone en paralelo la Pasión de Cristo con los sufrimientos de la Virgen.

El desvanecimiento de la Virgen es frecuente en el arte italiano del XIV, (68) en el que ya se conocían las Meditaciones que nos muestran a la Virgen cayendo en los brazos de la Magdalena "He aquí que hombres de armas vienen en gran número desde la ciudad al Calvario. Eran enviados para romper las piernas a los crucificados. Entonces María y los que la acompañaban miran y ven estos hombres que se acercan. Ellos no saben de que se trata: su dolor se renueva, su temor y espanto se acrecienta. Por otra parte estos hombres llegan con furor y gran ruido y viendo que los ladrones están todavía vivos les rompen las piernas, les rematan y les tiran enseguida a una fosa. Ven entonces hacia Jesús, María temblando de ver tratar a su Hijo de la misma manera, el corazón partido recurrió a su medio de defensa, su humildad: Oh hermanos, dice os pido, en nombre de Dios, de no torturarme más en la persona de mi Hi-

jo, pues soy su madre desolada..."Pero uno de ellos llamado Longinos, entonces impío y soberbio, mas tarde convertido y martir, despreciando sus súplicas, levanto su lanza y abrió una profunda herida en el costado del Señor. Y salió sangre y agua. Entonces su Madre, medio muerta, cayo en los brazos de Magdalena ".(69) Detrás de las Santas Mujeres hay una serie de figuras indiferentes que presencian la escena.

La Crucifixión del Maestro de Don Sancho de Rojas, pertenece al tipo de "gran espectáculo" en donde se ha suprimido la presencia de los ladrones. La escena queda reducida a los dos grupos: el de las Santas Mujeres y los soldados. Dejando en el centro a Cristo como símbolo eucarístico, a la izquierda la Virgen desmayada puesta en parangón con la pasión de Cristo y a la derecha los soldados dentro de un sentido narrativo. En esta escena no hay ninguna referencia ambiental, no importa tanto el hecho histórico como la significación simbólica.

PIEDAD

SEGUNDO CUERPO. PRIMERA CALLE DE LA EPISTOLA.

DESCRIPCION.- ( 1,01 x 0,62 m. )

La escena se desarrolla sobre un fondo neutro dorado. En el centro de la tabla, la Virgen sentada, vestida con túnica rosa y manto azul, de frente al espectador, con el cuerpo ligeramente vuelto hacia su derecha, hacia Cristo muerto que sostiene en sus rodillas. Con su brazo izquierdo rodea el cuerpo de Cristo mientras que con el derecho le sostiene por el cuello.

La Virgen lo mismo que en la Crucifixión no es una mujer joven, lleva melena y nimbo, la cabeza ligeramente cubierta por el manto, que cae en pliegues curvos tapando los pies, permitiendo ver algo de la anatomía de sus rodillas al tiempo que la túnica de debajo. El nimbo lleva una decoración de punteado en forma de perlas igual al de Cristo y los demás personajes de la escena. Mantiene los mismos rasgos físicos de las otras figuras del Retablo.

Cristo está muerto, desnudo con palidez cadavérica, cubierto por un paño blanco desde sus caderas, tiene las manos cruzadas sobre el vientre y las rodillas dobladas hasta tocar con los pies en el suelo. Mue

tra las llagas en el pecho, manos y pies. El modelo utilizado para Cristo es el mismo de todo el Retablo, con los mismos rasgos físicos, con nimbo crucífero, melena cayendo sobre los hombros y barba . Colocado el cuerpo sobre las rodillas de su madre en escorzo mal conseguido da la sensación de estarse cayendo.

A la izquierda de la tabla, también en primer plano hay una figura rubia e imberbe, arrodillada medio de perfil, que se inclina sobre Cristo sujetandole las piernas, cruzando su brazo derecho por delante de las mismas. Vestida con túnica blanca y manto verde, es la representación de la Magdalena '.

La zona superior de la tabla se ha perdido. queda a la izquierda un busto masculino barbado que mira a Cristo, que podemos identificar con José de Arimatea. En el lado opuesto una figura femenina con toca que también mira a Cristo. De la zona perdida parece que sale una mano detrás de María, que no se sabe a que personaje corresponde. Quedan también algunos restos de vestiduras rojas sin identificar.

PIEDAD

## PERSPECTIVA.-

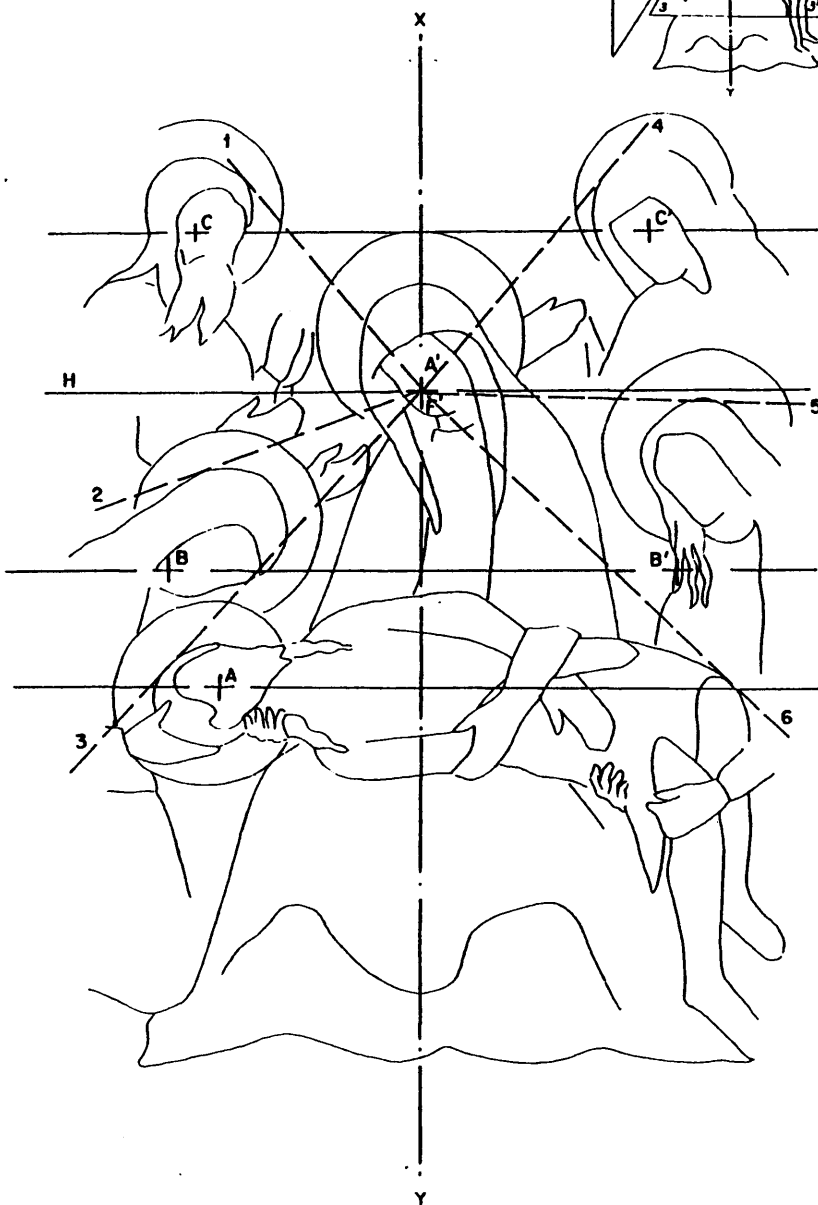
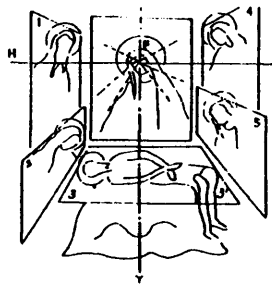
La escena se desarrolla en un fondo neutro, dorado en el que no hay encuadramiento arquitectónico ni de paisaje. El espacio viene dado por la posición de las figuras escalonados en distintos planos y que nos van dando no solo con su posición en el espacio sino con sus actitudes y gestos un escalonamiento.

Hay un primer plano formado por Cristo (A), echado sobre las rodillas de la Virgen, en un segundo plano las dos santas mujeres, una a cada lado (B-B') y en tercer plano la Virgen (A'); aún hay un cuarto plano formado por otras dos figuras una a cada lado también (C-C'), en último término el fondo dorado.

Hay una perspectiva centrada con un punto de fuga en la cabeza de la Virgen donde van a parar una serie de líneas formadas por las cabezas de las figuras laterales. A la altura de la cabeza de la Virgen tenemos la línea de horizonte (H) y la Virgen se convierte en el punto de fuga (F) donde van a parar una serie de diagonales que parten de las dos figuras del último término y de las dos del primer término, formando un aspa.

Se establece una diagonal (1-F) que va desde la cabeza del personaje masculino a la izquierda de la Virgen, en último término hasta la cara de la Virgen. La segunda diagonal (2-F), va desde la cabeza inclinada de la mujer de la izquierda que sujeta la cabeza de Cristo a la Virgen. La tercera (3-F) es la diagonal formada por la misma cabeza de Cristo y la de la Virgen. La cuarta (4-F) va desde la mujer del segundo término a la derecha de la Virgen. La quinta (5-F) desde la mujer que sujeta los pies de Cristo a la Virgen. La sexta (6-F) es la formada por las piernas de Cristo que nos llevan a la Virgen. Hay una organización perfecta de las líneas de perspectiva que pasan por las cabezas de los personajes formando casi una caja espacial.

839  
PIEDAD





PIEDAD

## COMPOSICION.-

La escena desarrollada en un escenario al aire libre está regida por un eje de simetría (X-Y) formado por la Virgen con el Cristo muerto sobre sus rodillas, que divide el cuadro en dos zonas simétricas.

Los personajes están repartidos como hemos visto en otras escenas ocupando las tres cuartas partes del cuadro, dejando libre la zona superior. A derecha e izquierda de la Virgen se disponen dos figuras simétricamente: en primer término una que se inclina y coge la cabeza de Cristo y la otra que sujeta las piernas. En último término a la izquierda una figura masculina y a la derecha una figura femenina llorando. Faltan algunos trozos de pintura, detrás de la Virgen en donde se situarían quizá otras figuras formando un semicírculo en torno a ella.

La composición en el plano viene dada por una serie de verticales, formadas por el cuerpo de la Virgen y las otras cuatro figuras que la rodean. Esta verticalidad se rompe exclusivamente por la horizontal que forma el cuerpo de Cristo sobre las rodillas de la Virgen.

En el espacio las figuras con su posición van

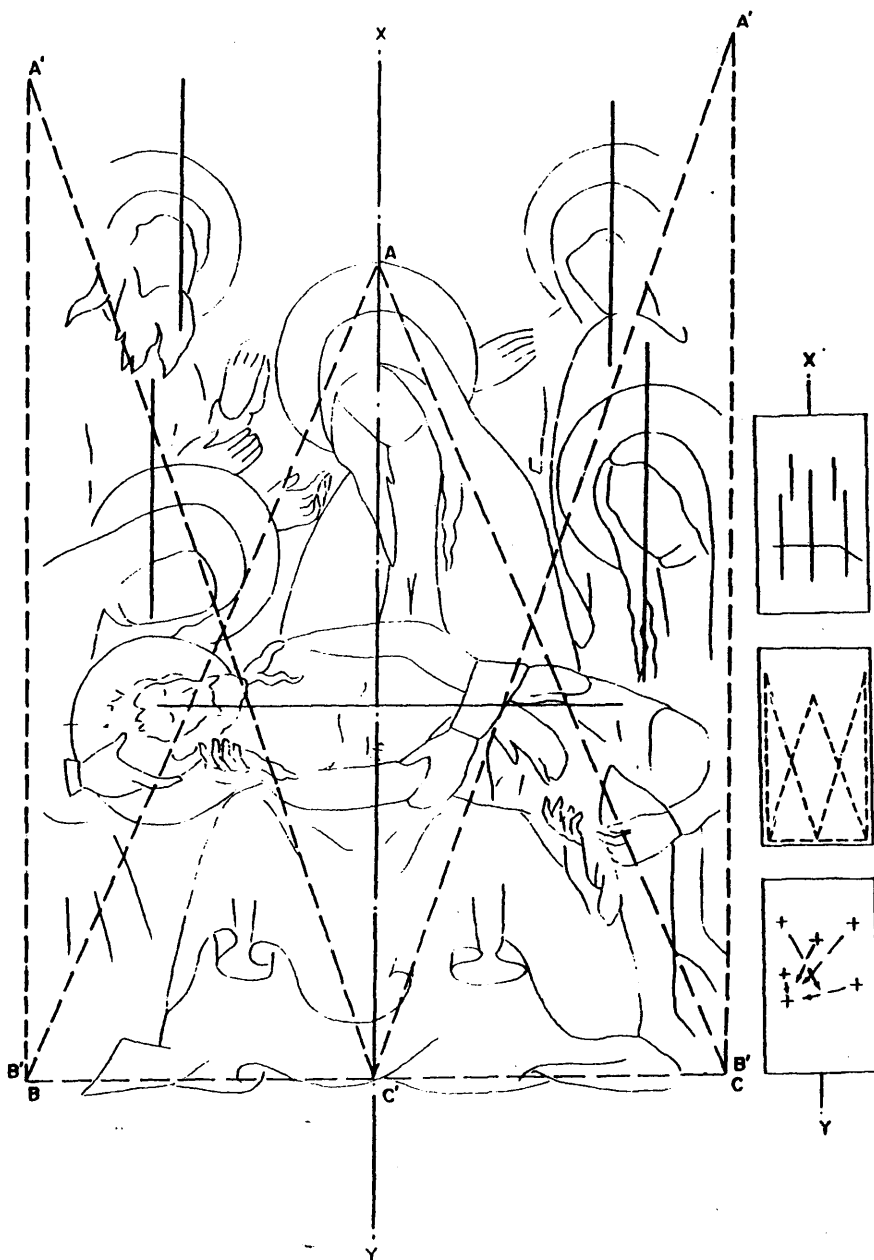
dando distintos planos de profundidad, hasta cinco. Al mismo tiempo podemos marcar dos diagonales en profundidad con sus cabezas, que van desde la figura de la izquierda que coge la cabeza de Cristo pasando por la cabeza de la Virgen, a la figura de la derecha en último término. La otra diagonal va desde la figura que coge los pies de Cristo pasando también por la Virgen hasta la figura de la izquierda en último término. De esta manera queda una composición en aspa cuyo centro coincide con la figura de la Virgen que está en el eje de simetría de la composición.

Esta distribución de las figuras en el espacio, puede geometrizararse de tal forma que en torno a las figuras principales de la Virgen y Cristo se forma una gran pirámide (A-B-C) en el espacio con el vértice superior en la Virgen; formando al mismo tiempo las figuras laterales otras dos pirámides (A'-B'-C').

En cuanto a las actitudes y miradas hay una concentración de todos los personajes hacia la figura de Cristo que se convierte en el centro de atención de todas sus miradas.

842

PIEDAD



LA PIEDAD

## ICONOGRAFIA.-

La escena se representa en un fondo neutro, centrada en torno a la figura de la Virgen que está sentada en el centro sosteniendo el cuerpo de Cristo muerto y a derecha e izquierda dos figuras dispuestas simétricamente. En primer término una de las Marias que sujeta la cabeza de Cristo, otra la de la derecha sujeta los pies de Cristo y detrás otras figuras que rodean a la Virgen de las que solo se ven dos, una figura masculina a la izquierda y una santa mujer con el manto cubriendo su cabeza a la derecha., concentrándose toda la atención de los personajes en torno a la figura de Cristo.

La iconografía seguida es el momento inmediato al Descendimiento cuyo origen está en el arte bizantino según afirman Reau y Mâle, (70) que se apoyan en la tesis sostenida por Millet (71) y responde a una innovación en el tema del Descendimiento inspirada en los sermonarios místicos del siglo X, como el de Jorge de Nicodemo que consiste en poner en brazos de la Virgen el cuerpo de Cristo. El expresa las angustias de la Virgen en estos términos "Oh cabeza, grita, cabeza destrozada por estas espinas que yo siento en mi corazón. Hete aquí Hijo mío, entre estos brazos que te han llevado antes con tanta alegría. Antes yo te preparaba tus pañales, ahora preparo tu mortaja. De Niño tu has dormido en mi seno; muerto duermes también ahora en el " (72).

Los orígenes de este tema están, como hemos visto, en el arte bizantino. En los textos más antiguos María presta su

ayuda para embalsamar a Jesús y colocarlo en el sepúlcro, poco a poco desposee a José de Arimatea de su privilegio y es ella la que recibe el cuerpo de Cristo. Los italianos sin embargo inspirándose en las Meditaciones del Pseudo-Buenaventura colocan a María sentada encima de la piedra de la unción con los hombros y la cabeza de Cristo en su regazo. Desde fines del siglo XIV la Virgen envuelta en un gran manto está sentada al pie de la Cruz con el cadáver sobre sus rodillas cuyas piernas están rígidas y el brazo derecho pende inerte. La Virgen con la mano sostiene la cabeza de su Hijo y con la otra le aprieta contra su pecho.

Esta escena que se intercala entre la Bajada de la Cruz y la Puesta en el Sepulcro, no se relata en ninguno de los Evangelios. Se desconoce en el arte cristiano primitivo, aparece a partir del siglo XII, bajo la influencia de las Meditaciones de los Místicos, o simplemente de los ritos populares de las lamentaciones fúnebres que todavía hoy persisten en el Mediterráneo Oriental.

La Virgen representada como una mujer mayor con su atención puesta en el cuerpo de Cristo puede también inspirarse en el Evangelio de Nicodemo que pone en boca de María un verdadero texto funerario " Como no llorar hijo mío. Como no desgarrar mi cara con mis uñas? He aquí lo que había predicho el anciano Simeón, cuando niño de cuarenta días, yo te he presentado en el Templo. He aquí la espada que ahora atraviesa mi alma. Mis lágrimas oh-mi muy dulce Niño, quien las parará? tu solo, si, como tu lo has dicho te resucitas después de tres días " (73).

Esta actitud de la Virgen, fija en el cuerpo de Cris-

to refleja también el pensamiento familiar en los místicos que decía que la Virgen, llevando a su hijo sobre sus rodillas debió imaginarse que había vuelto a ser niño. Ella cree dice San Bernardino de Siena que los días de Belén han vuelto; ella se figura que está dormido y le mece contra su pecho y el sudario con el que le envuelve imagina que son los pañales. (74)

Los personajes representados en torno a la Virgen y Cristo son los tradicionales: un anciano, que puede ser José de Arimatea, dos santas mujeres y la Magdalena, que tradicionalmente está puesta a los pies de Cristo, en recuerdo del banquete en casa de Simeón, coge las piernas de Cristo.

El escenario, se supone sería el Calvario, pero el artista no lo representa. La acción se desarrolla sobre un fondo neutro, en donde se concentra la atención en los personajes y sobre todo en la figura de la Virgen, que según los místicos, revive los momentos de la niñez de Cristo.

La iconografía seguida en esta escena, entronca con la italiana, derivada a su vez de Bizancio, en donde se ha suprimido la piedra de la unción y se representa la escena intermedia entre el Descendimiento propiamente dicho y la Puesta en el Sepulcro. Se ha perdido el efecto dramático de la Virgen postrada sobre Cristo lamentándose, en esta escena hay menos movimiento, es más un drama contenido.

ENTIERRO DE CRISTO

CUERPO SEGUNDO. CALLE SEGUNDA DEL LADO DE LA EPISTOLA.  
DESCRIPCION.- ( 1,01 x 0,62 m. )

Se representa el momento en que el Cuerpo de Cristo es depositado en el sepulcro por Nicodemo y Arimatea . La escena se divide en dos zonas separadas por el sepulcro de Cristo, puesto en diagonal, que sirve no solo de separación de la escena sino también para crear profundidad en ella.

En un primer plano el sepulcro forma un triángulo que está ocupado por la figura de la Virgen sentada en un ángulo, en el derecho, de perfil con la cabeza inclinada replegada sobre si misma expresando un gran dolor. Se cubre con un manto verdoso y se inclina hacia adelante, su mano izquierda queda oculta por el manto, y el color oscuro de este es la expresión de su dolor.

El modelo de la Virgen se repite en las dos santas mujeres que aparecen en segundo término. Llevan también el mismo nimbo.

En un segundo plano, el sepulcro dispuesto en diagonal ocupa todo el ancho de la escena. Sobre él Cristo muerto, cubierto por el paño de pureza, con las

manos cruzadas ante el pecho mostrando sus llagas, lleva nimbo crucífero del mismo tipo del de la Virgen, con melena, barba partida y dos mechones sobre la frente repitiendo el mismo modelo del Retablo.

A la derecha una figura masculina barbada, medio de perfil vuelta hacia la izquierda sostiene a Cristo por la cintura, cruzando su brazo derecho por delante del cuerpo, mientras que con el izquierdo le sostiene la cabeza. José de Arimatea, está ligeramente inclinado hacia Cristo y viste túnica rosa.

A la izquierda hay otra figura masculina, medio de perfil, calvo, con barba, cubierto con una túnica verde, que sujeta a Cristo por las piernas, pasando su brazo izquierdo por detrás, mientras con la mano derecha le sujeta por las pantorrillas. Igual que las otras figuras se repite el mismo tipo de nimbo. Detrás de ella asoma una cabeza de perfil, imberbe, rubia, con las manos cruzadas, que se puede identificar con San Juan. A continuación un busto femenino, de tres cuartos, perteneciente a una de las santas mujeres, tocada con velo oscuro, se lleva la mano al cuello. En el lado opuesto, a la derecha, otro rostro femenino, también con toca, con el mismo tipo de nimbo y con las manos juntas en oración, perteneciente también a otra de las santas mujeres. El último término lo constituye un fondo neutro, dorado.



### ENTIERRO DE CRISTO

#### PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla en un escenario neutro con la única referencia espacial del sepulcro y la disposición de los personajes.

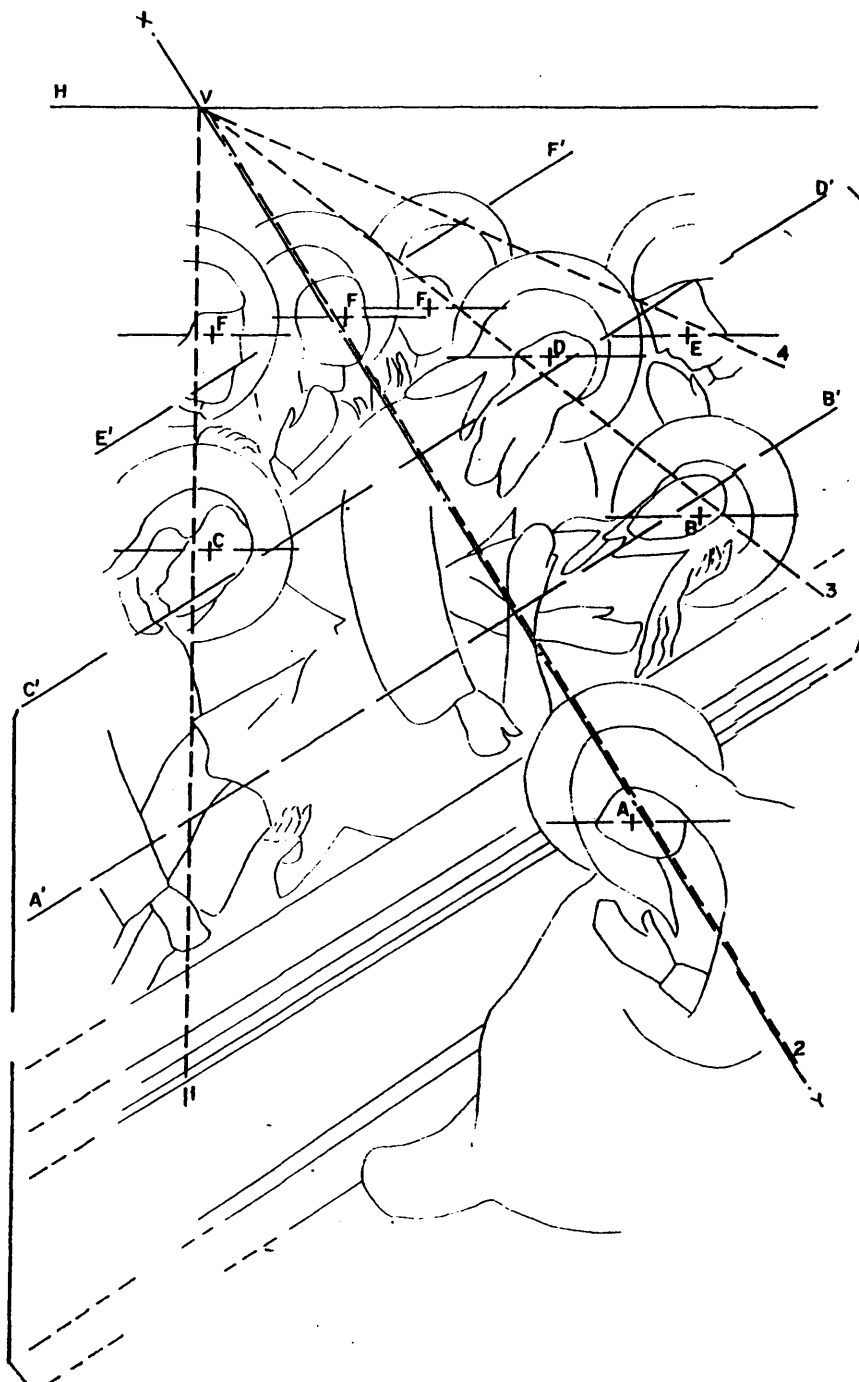
Las figuras con su posición establecen distintos planos de profundidad: En primer término la Virgen (A); en segundo término, Cristo (B) y el Sepulcro; en tercer lugar, la figura que coge los pies de Cristo (C); el cuarto plano está ocupado por el personaje que coge el cuerpo (D); en quinto, San Juan (E) con las manos en oración y por último formando un sexto, séptimo y octavo plano, las Marias del último término (F).

El Sepulcro junto con el Cuerpo de Cristo, puestos en escorzo, establecen una diagonal de izquierda a derecha (A'-B') con un escalonamiento en profundidad y en altura desde las rodillas de Cristo hasta su cabeza. Esta diagonal es paralela a otras líneas (C'-D'), que pasan por los tres personajes del primer término también escalonados en profundidad. Los personajes del último término marcan una diagonal (E'-F') en profundidad de izquierda a derecha, paralela a las otras dos.

Sin embargo la perspectiva en las figuras viene dada realmente por la disposición de los personajes, que con sus cabezas forman unas diagonales de abajo a arriba, en profundidad, que convergen en un punto arriba, a la izquierda de la composición, que está precisamente en el eje de la misma (X-Y), que no está perpendicular al cuadro sino descentrado, en oblicuo, de abajo a arriba y de derecha a izquierda. Este punto de fuga está en la línea de horizonte (H), de manera que el cuadro se construye con un punto de vista bajo, con lo que la línea de horizonte se eleva por encima de las cabezas de las figuras.

De esta manera se forman varias líneas de fuga o de perspectiva empezando de izquierda a derecha: desde el personaje del primer término pasando por el que está detrás de él, va la primera diagonal (1-V); desde la figura de la Virgen, replegada en el ángulo inferior derecho de la composición pasando por la cabeza del personaje de detrás de José de Arimatea, tenemos la segunda diagonal (2-V); la tercera va desde la cabeza de Cristo pasando por José de Arimatea y la figura del último término hasta la línea de horizonte (3-V); por último el personaje de la derecha, identificado como San Juan y el del último término constituyen la última línea de perspectiva (4-V).

ENTIERRO DE CRISTO



ENTIERRO DE CRISTO

## COMPOSICION.-

La escena que se desarrolla al aire libre, está dividida en dos zonas por el sepulcro. No existe eje de simetría como en las otras escenas del Retablo, en este caso el eje (X-Y), es la diagonal que corta la tabla de derecha a izquierda y de abajo a arriba, naciendo de la Virgen en el ángulo inferior derecho de la composición.

En el plano el tema se compone como es normal en este artista a base de verticales, cortadas por una única diagonal formada por cuerpo de Cristo y el sepulcro, así como por los dos personajes que se inclinan para depositar el cuerpo.

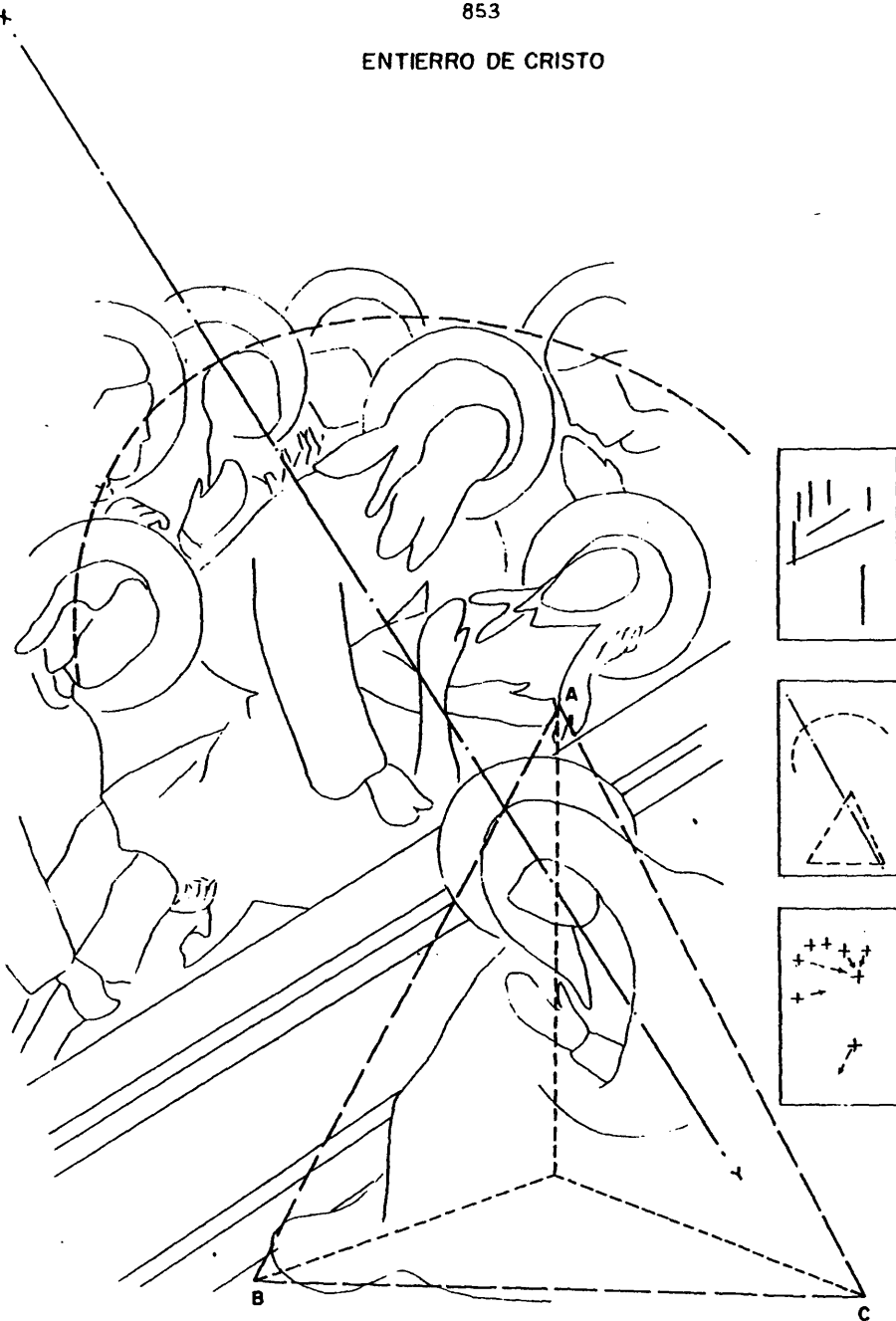
En el espacio, las figuras escalonadas en profundidad dan como hemos visto al estudiar la perspectiva varios planos. Por otra parte, geometrizando la escena, podemos inscribir a la Virgen en un triángulo en el espacio (A-B-C). El resto de las figuras que integran la escena forman un semicírculo en torno a Cristo, más cerrado por la izquierda por la figura que coloca sus piernas.

Hay una concentración de actitudes y miradas

de todas las figuras en torno a Cristo, a excepción de la que está inmediatamente detrás de José de Arimatea, que parece estar con la mirada perdida lo mismo que la Virgen, en primer término. Si seguimos la posición de las manos de las figuras, tenemos un zigzag en el espacio.

Es una composición simétrica respecto al eje que aunque no es perpendicular marca perfectamente la separación en dos zonas, quedando dos triángulos en los que se reparten un mismo número de figuras. Pero si analizamos la escena, observando el otro eje de la composición, el del sepulcro y la figura de Cristo, que corta la escena en sentido contrario al eje (X-Y), vemos como en este caso se divide la composición no solo en dos zonas iguales, sino que se marca una separación espacial intencionada, entre la Virgen que queda aislada y los demás personajes en primer término y en la zona inferior y los otros personajes que ocupan casi la totalidad del cuadro, sus tres cuartas partes, en la zona superior.

## ENTIERRO DE CRISTO



ENTIERRO DE CRISTO

## ICONOGRAFIA.-

La escena se desarrolla en un escenario indeterminado. La única referencia ambiental, es el Sepulcro de Cristo en torno al que giran todos los personajes. El Sepulcro corta diagonalmente la escena, quedando en primer plano, una figura femenina replegada sobre si misma; en un segundo plano, el Sepulcro y dos personajes masculinos que colocan el cuerpo de Cristo, detrás tres figuras a la izquierda y una a la derecha en actitud orante.

Son siete los personajes que integran la escena y están en torno a Cristo. La colocación sigue la puesta en escena de los Misterios religiosos: los dos enterradores en los dos extremos, en la zona de la cabeza José de Arimatea, -u- es el más anciano, y a los pies, Nicodemo; detrás de estas dos figuras estarían: San Juan, dos Santas Mujeres y la Magdalena, -ue desplazada de su puesto habitual a los pies de Cristo, está de pie y levanta los brazos hacia el cielo. La figura replegada del primer término, es la de la Virgen. Se podría pensar en que fuera la Magdalena, que a veces se pone arrodillada delante del sepulcro, pero <sup>que</sup> dada la actitud de la figura que levanta los brazos al cielo con desesperación tiene que ser la de la Magdalena, la figura serena del primer término, es sin duda la de la Virgen.

Los datos que nos dan los Evangelios son escasos (75). Los Sinópticos cuentan que José de Arimatea pidió a Pilatos el cuerpo de Jesús, le descendió, le envolvió en un gran paño

y rodó una gran piedra a la entrada. Los tres mencionan las mujeres pero de manera distinta. Según Mateo " M<sup>a</sup> Magdalena y la otra M<sup>a</sup> estaban sentadas enfrente del Sepulcro; según Marcos y Lucas "ellas miran en donde meterlo "; Juan es el unico que menciona a Nicodemo.

La iconografía seguida está más cerca de los relatos apócrifos (Evangelio de Nicodemo) que de los Evangelios que se limitan a narrar escuetamente el hecho. La figura de la Virgen tiene una gran importancia en la iconografía de esta escena tomada de los Apócrifos, pues en los Evangelios hay un silencio en torno a ella. Es natural que la Virgen que no quiso huir de ninguno de los dolores que se le habían predicho asistiera al entierro de Cristo, pero ninguno de los Evangelistas la coloca con las mujeres que habían ido a llevar perfumes para embalsamar a Cristo.

El origen del tema esta tambien en el arte bizantino en las Lamentaciones derivadas de la escena de la piedra de la unción. De este tema se pasa en el arte italiano al entierro que es lo que se ha representado aqui. En cuanto a los tipos iconográficos, los nimbos, las vestiduras....sigue el mismo que en las otras escenas del Retablo.



DESCENSO AL LIMBO

SEGUNDO CUERPO. TERCERA CALLE DEL LADO DE LA EPISTOLA.  
DESCRIPCION.- ( 1,12 x 0,62 m. )

Se representa el momento en que Cristo saca a nuestros primeros padres del Limbo. La zona izquierda se ha perdido. A la derecha un monstruo, de color verdoso, despidiendo fuego por las fosas nasales, con las fauces abiertas, es la representación del Infierno. Dentro de sus fauces se distinguen cuatro figuras en pie , en distintos planos de profundidad.

En primer término, la figura de la izquierda representa un hombre con barba y cabello largo, cubierta con un paño blanco alrededor de la cintura y las manos unidas en oración. Dirige su mirada hacia la derecha, hacia donde estaría la figura de Cristo, del que solo queda la mano izquierda, que coge a esta figura por las manos, el pie derecho apoyado en las fauces del monstruo, el extremo de la vara con la bandera de Resucitado, Del nimbo solo queda un trozo y del rostro de Cristo solo vemos parte de la frente y un ojo.

La figura de la derecha es una figura femenina , de largo cabello rubio, cubierta con un manto

blanco, con las manos unidas en oración. Estas dos figuras representan a Adán y Eva. Detrás de ellos, dos cabezas con barba: la de la izquierda con cabello oscuro y grandes bigotes, la de la derecha canosa. Detrás de estos personajes se distingue un poco de otra cabeza. Todos ellos entre llamas miran a Cristo cuya representación se ha perdido.

DESCENSO AL LIMBO

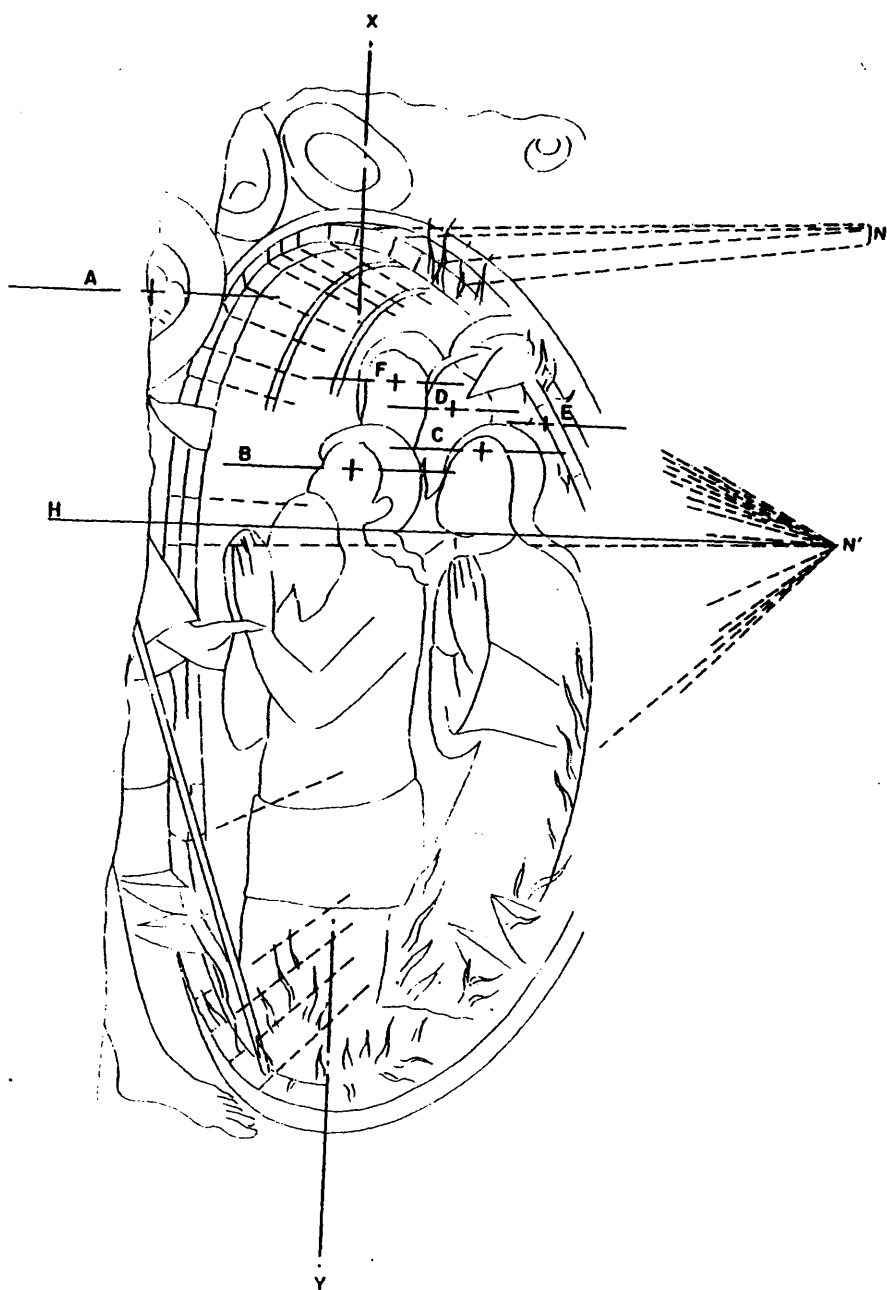
## PERSPECTIVA.-

Se ha perdido practicamente la mitad de la escena, queda en buen estado la zona en que se representa a los primeros padres saliendo de las fauces del monstruo.

Las figuras se organizan en distintos planos de profundidad: en primer plano la figura de Cristo, casi perdida (A); en segundo plano, Adan (B) ; en tercer lugar, Eva (C) y formando un cuarto, quinto y sexto plano tres personajes situados detras de los primeros padres y finalmente un ultimo plano formado por el fondo monocromo de las fauces del monstruo.

Al carecer de elementos arquitectonicos en la escena, el unico apoyo que tenemos , son las lineas de proyeccion que podemos formar prolongando las lineas de los dientes del monstruo, que dan un punto (N) en la zona superior del cuadro, fuera de este y en su zona derecha. Dan tambien un punto (N') situado a la derecha en la misma linea de horizonte (H), que atraviesa a la altura de los cuellos de Adan y Eva, dividiendo el cuadro en dos zonas iguales. Por otra parte las figuras con sus cabezas forman una "V" semejante a las lineas de proyeccion antes descritas.

## DESCENSO AL LIMBO



DESCENSO AL LIMBO

## COMPOSICION.-

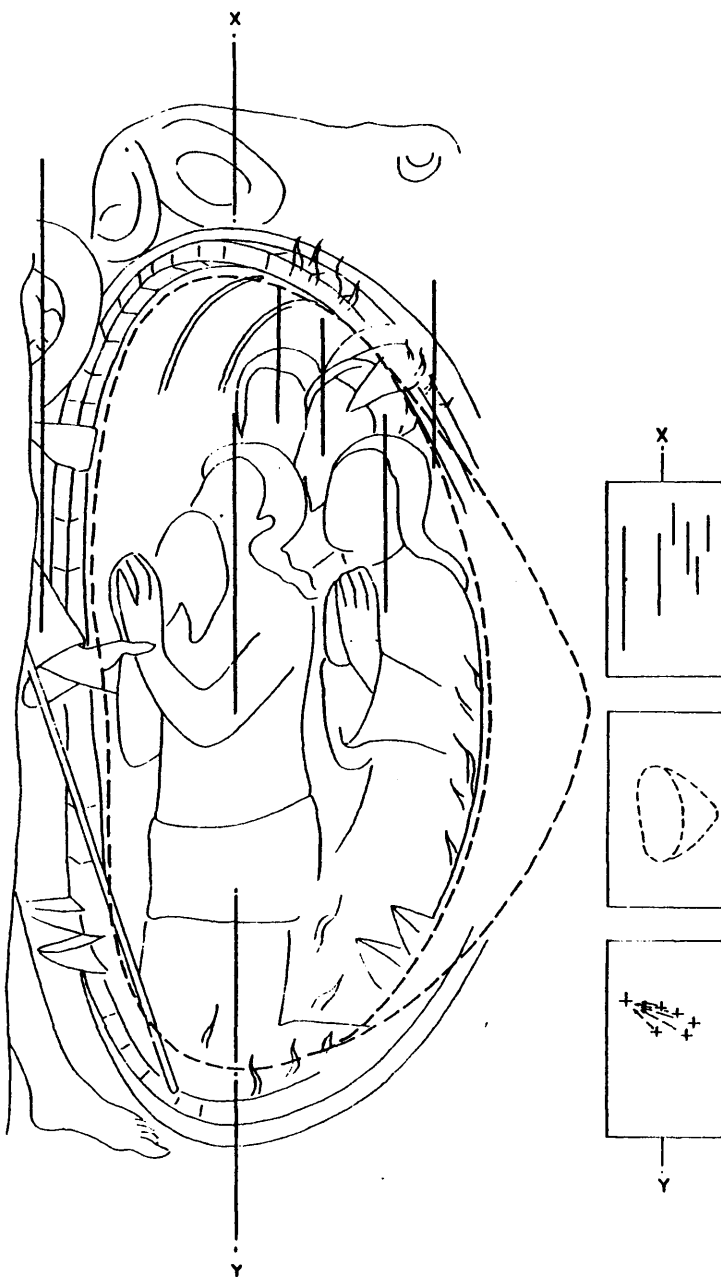
Al faltar parte de la escena, la idea que podemos tener de su composición es algo limitada. El artista ha cargado su atención en la zona derecha que se convierte en la zona principal. Por lo tanto aun que se puede dividir la composición por un eje vertical, apreciamos un desequilibrio en la distribución de las figuras: Cristo queda como una sola figura a la izquierda de la escena, mientras que en la derecha está el monstruo y la serie de figuras que emergen de él.

La escena se construye, como hemos visto hasta ahora con un gran uso de verticales, combinadas en este caso con el gran óvalo que forme las fauces abiertas del monstruo, constituyendo en el espacio un cono en profundidad con su base de frente al espectador en el que se incluyen las figuras.

Todos los personajes con sus actitudes y miradas nos llevan hacia la izquierda, hacia la figura de Cristo.

861

# DESCENSO AL LIMBO



DESCENSO AL LIMBO

## ICONOGRAFIA.-

La escena está representada sobre un fondo neutro, casi perdido. El mal estado de conservación deja ver en primer término la figura de Cristo borrada casi por completo, de pie solo apreciamos parte de su cabeza, un brazo y una mano con la que coge a Adán, la vara correspondiente a la banderola de Resucitado y uno de sus pies avanzando en donde se ve la herida de los clavos, Cristo ocupa casi la mitad izquierda del cuadro, a la derecha un gran monstruo visto de perfil se le ve un ojo y las narices, tiene la boca abierta con sus grandes colmillos formando un gran óvalo. Dentro de las fauces del monstruo y rodeados de llamas aparecen cinco personajes arrodillados y con las manos juntas.

El tipo de iconografía seguida es el que responde a la representación de Cristo que baja al limbo después de resucitado ya que está representado con las lallas de la Crucifixión. Para los teólogos la dificultad está en saber si el Descenso al Limbo había precedido o seguido a la Resurrección. Si hubiera tenido lugar antes, como el cuerpo estaba en el Sepulcro sería su espíritu solo el que habría descendido a los Infiernos. Si por el contrario se admite que Cristo había ya resucitado, entonces descendió al Limbo Corporalmente. Según el Evangelio de Nicodemo es antes de la Resurrección, esta es también la opinión de la mayor parte de los teólogos que aseguran que el cuerpo de Cristo había quedado en el Sepulcro pero que su alma fué a liberar a los justos (76).

Esta misma doctrina la espone Hugo de Saint Victor " Cuando el Cristo murió su alma se separo de su cuerpo. No descendió hasta el infierno de los condenados ni al purgatorio de los niños muertos sin bautismo sino solamente al limbo de los Padres donde se encontraban las almas de los Patriarcas de la Antigua Ley "(77).

Por otra parte en cuanto al escenario en que se desarrolla la acción, el limbo no está representado por unas puertas que se derriban al entrar Cristo como nos relatan algunas noticias sino como un monstruo (el Leviathan), con dos personajes arrodillados en primer término que bien pueden ser la representación de Adán y Eva. <sup>(78)</sup> La fuente de este tema no se encuentra en los Evangelios Canónicos en los que no se habla de que Cristo bajara a los Infiernos.

Esta leyenda aparece por primera vez en el Evangelio Apócrifo de Nicodemo; fue propagada en Occidente por el Speculum de Vicent de Beauvais y la Leyenda Dorada de Vorágine. Se representa como el relato de dos resucitados Carinus y Leusius que habían sido liberados del infierno por Jesucristo. (79) En un principio en esta creencia hay sin duda una reminiscencia de mitos paganos de Egipto y de Grecia (80)

El esquema primitivo y habitual de la composición es el siguiente: Jesús a pesar del juicio de los teólogos ha resucitado, está armado de la Cruz de la Resurrección. Pisa bajo los pies las puertas del infierno arrancadas de sus garras que cayendo aplastan a Satán y planta el extremo de su Cruz en las fauces de Leviathan. Habiendo así vencido toda resistencia coge a Adán por el brazo y lleva atrás de El a la luz a los Patriarcas y los justos de la Antigua Ley.



La iconografía seguida aquí es el momento en que Cristo pisa las fauces del Leviathan pero no se representan las puertas del Infierno. Cristo coge de la mano a Adán (en otros casos lleva al grupo) No se habla de Eva en el Evangelio de Nicodemo, su presencia al lado de Adán es una invención tardía de pintores bizantinos, la leyenda Dorada habla de ella. En este caso Adán y Eva están arrodillados con las manos juntas, detrás dos personajes ancianos que bien pueden ser el patriarca Abraham o los reyes David y Salomón, también podría ser San Juan Bautista o el Buen Ladrón a quien Jesús había prometido el Paraíso.

Los personajes representados van cubiertos pero no vestidos totalmente de esta manera siguen el arte de Occidente separándose del Bizantino donde los patriarcas van siempre vestidos.

Hay detalles que se explican por la puesta en escena de los Misterios como son los diablos que aparecen alrededor del monstruo.

En este caso se ha suprimido las puertas echadas abajo.. se podría confundir con el Juicio Final. Se representa la boca de Leviathan siguiendo la descripción del Libro de Job " Las llamas surgen de su boca; un humo sale de sus narices como un vaso que hierve " (81)

Se representan fundidos los dos momentos: el Descenso de Cristo y el momento en que saca a los justos (82)

El artista en la iconografía utilizada se aparta de

los relatos del Evangelio de Nicodemo y tambien de la Guía Bizantina y de algunos teólogos que mantienen que Cristo no fué al limbo en cuerpo y alma sino que sucedió antes de la Resurrección y por tanto solo pudo ir su alma. Sin embargo la iconografía seguida viene de la bizantina en donde la Anastasis reemplaza a la Resurrección, siguiendo el esquema primitivo en donde Jesús a pesar de lo que dicen los teólogos ha resucitado ya y tiene la Cruz de la Resurrección pisando al monstruo.

Este tema se sigue precisamente por la dualidad que encierra, por una parte, Cristo Redentor sacando a los Primeros Padres del Limbo y por otra Cristo Triunfante pisando y venciendo al diablo, tema que como hemos visto tiene su origen en el Arte Imperial de Roma Y Bizancio.

ASCENSION

PRIMER CUERPO. CALLE TERCERA DEL LADO DE LA EPISTOLA.  
DESCRIPCION.- ( 1,12 x 0,62 m. )

La escena se desarrolla al aire libre en un fondo neutro. Está dividida en dos zonas como en Pentecostés, pero en este caso se representa la escena inmersa en un paisaje para lo cual se colocan unos árboles al fondo que sirven al mismo tiempo para crear un último plano.

La Virgen, rodeada por los apóstoles, al igual que en Pentecostés, ocupan las tres cuartas partes de la composición; escalonándose en altura y en profundidad. En la zona superior se hace también una representación del cielo, en este caso en lugar de los rayos de fuego de Pentecostés, asoma la parte inferior del cuerpo de Cristo, los pies. El cielo lo constituyen una serie de franjas circulares concéntricas con decoración de estrellas.

La escena se centra en torno a la Virgen, situada completamente frontal, con el rostro mal conseguido, blando, con las manos en oración. Lleva una túnica marrón rojiza, que deja al descubierto su cuello y un manto oscuro con cenefa y decoración de estrellas doradas. Sobre la Virgen siguiendo la vertical se percibe el borde de la túnica pardo-rojiza y los pies desnudos del Se

flor, que desaparecen en la bóveda celeste, formada por arcos concéntricos de franjas oscuras con estrellas doradas, y la última con rayos también dorados. Delante de María se sitúan cuatro apóstoles y ocho detrás, cuatro a cada lado. El fondo es dorado y se simula el paisaje por medio de unos cipreses a los lados de la tabla. Los apóstoles del primer término, arrodillados con la pierna hacia afuera acercan la composición hacia el espectador, repitiendo los mismos modelos de Pentecostés.

El primer apóstol de la izquierda, arrodillado, de tres cuartos, vuelto hacia su izquierda, tiene pelo canoso y barba partida. Se viste con túnica oscura y manto verdoso con apliques dorados, cruzando las manos ante el pecho. A continuación el apóstol que le sigue, tiene cabello tonsurado y barba rizada. Está también de tres cuartos, arrodillado y lleva túnica roja y manto amarillento con cuello verdoso. El tercer apóstol, arrodillado, casi de espaldas al espectador, con las manos en oración, imberbe y rubio, presenta el rostro de perfil y se viste con un gran manto carmín. El apóstol del extremo derecho, arrodillado, de frente al espectador, con las manos unidas, cabello y barba corta, rubia, se viste con un gran manto verde con cenefa dorada y túnica rojiza.

El artista ha representado a los doce apóstoles, dispuestos en grupos. En primer plano San Pedro y San Juan, repitiendo el mismo modelo e incluso las

mismas actitudes que en Pentecostés. San Pedro es - igual al San Gregorio de la última tabla del Retablo, con la única diferencia de la barba.

En segundo plano, dos apóstoles miran hacia el espectador. El de la derecha es el mismo modelo, junta las manos en oración en vez de cruzarlas ante el pecho.. El dibujo del manto es el mismo que el del San Juan de Pentecostés; sin embargo la Virgen repite el mismo modelo que vemos en este tema en San Juan en la decoración de sus vestiduras.

En un plano intermedio entre el segundo y tercer plano está la Virgen. El modelo que el artista ha escogido para representarla, se aparta totalmente del que hemos visto en Pentecostés. En este caso la Virgen tiene la cara más llena, más redonda, pero también más blanda.

En tercer plano, los ocho apóstoles restantes dispuestos en dos grupos de cuatro, de los que solo vemos sus cabezas con los respectivos nimbos. Estos son del mismo tipo que los de Pentecostés, con ligeras variantes; el de la Virgen, repite un motivo de cinco perlas; el de los apóstoles del primer término, de tres y el que llevan los apóstoles del segundo término solo tiene una perla. En último término, destacan tres árboles a cada lado, simétricos, sobre un fondo dorado.

ASCENSION

## PERSPECTIVA.-

Se desarrolla en un escenario al aire libre, en el que no hay más referencia espacial que la de los árboles de influencia italiana que aparecen en último término, quedando anulados tanto el suelo como el techo. El punto de atención y también el centro geométrico del cuadro coincide con la Virgen y Cristo.

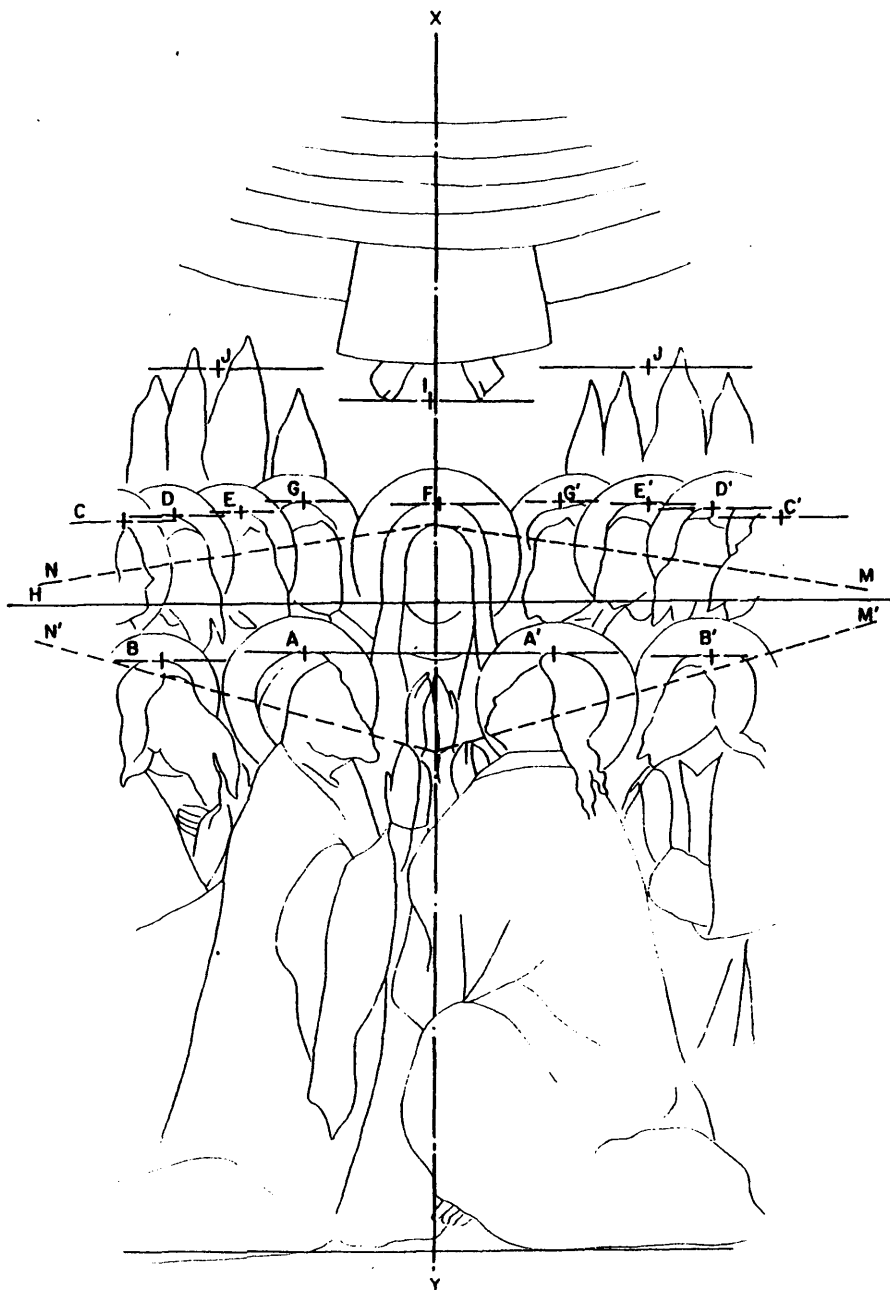
El escalonamiento de las figuras marca los distintos planos en que está construida la escena : el primero lo constituyen, los dos primeros apóstoles, San Pedro y San Juan ( A-A' ) ; el segundo, los apóstoles que están situados detrás ( B-B' ) ; en tercer término los apóstoles ( C-C' ); en el cuarto y quinto plano, se escalonan también los apóstoles ( D-D' ) y ( E-E' ); el sexto plano lo forma la Virgen ( F ); el séptimo , los apóstoles ( G-G' ) ; el octavo plano, es Cristo ( I ) y aún hay un último término formado por los árboles ( J ).

La posición de las figuras en la tabla, marca una serie de líneas de perspectiva. Hay dos líneas de fuga ( N-M ) que van hacia el fondo, formadas por las cabezas escalonadas de los apóstoles del segundo plano, que confluyen detrás de la cabeza de la Virgen en un punto ( O ), coincidiendo con la línea de horizonte ( H ).

Los dos apóstoles del primer término, situados uno a cada lado, marcan dos diagonales (N-M'), también hacia afuera de la composición, que convergen en el punto - (O') en la línea de horizonte.

Estas líneas de fuga están construidas sobre la línea de horizonte (H), que corta el cuadro a la altura de la Virgen. La escena se construye con un punto de vista bajo, utilizándose un tipo de perspectiva semejante al de la escena de Pentecostés.

## ASCENSION





ASCENSION

## COMPOSICION.-

La escena está dividida en dos zonas, el artista ha querido representar el tema inmerso en un paisaje, para lo que se ha servido de unos arboles situados en el último término.

Las figuras lo mismo que en Pentecostés, ocupan las tres cuartas partes del cuadro, coincidiendo con la zona inferior del cuadro. Estas se escalonan en altura y en profundidad, dejando la parte superior lo mismo - que en Pentecostés para la representación del cielo.

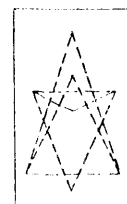
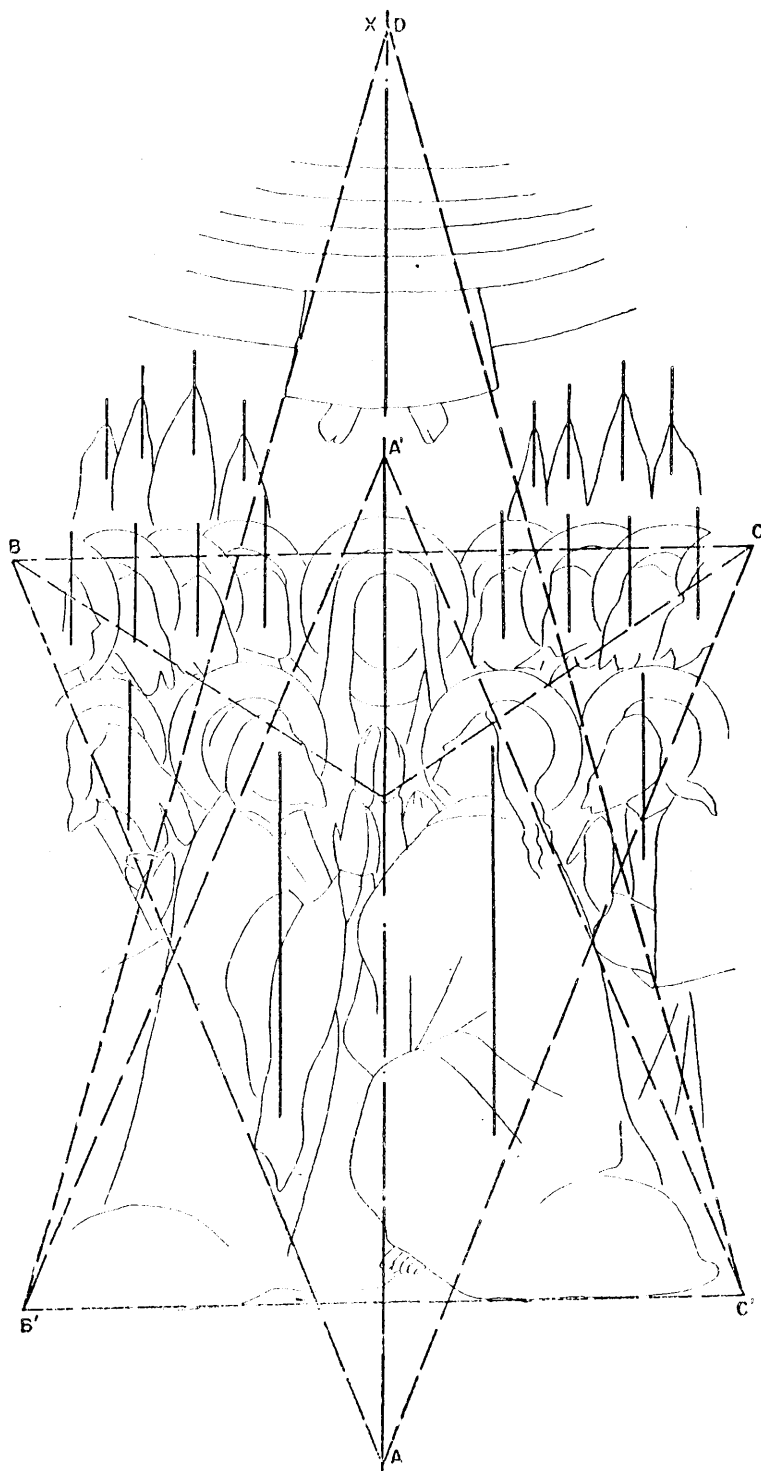
La composición se rige por un eje de simetría, que divide la escena en dos partes perfectamente simétricas. Se centra en torno a la Virgen y Cristo, que coinciden con el eje ( X-Y ). A su derecha quedan cuatro apóstoles que constituyen el tercer plano y a la izquierda otros cuatro, más abajo se sitúan más apóstoles, uno a cada lado, en primer término, arrodillados, con la pierna hacia afuera , en escorzo, aproximando la composición hacia el espectador.

En el plano, la escena, se compone con un ritmo de verticales, constituido por las figuras de la zona inferior, Cristo y los árboles. La representación del cielo da una serie de círculos concéntricos.

En el espacio la escena se divide en dos planos: el inferior formado por la tierra y en el superior la zona celeste. La parte inferior se escalona en distintos planos en profundidad y en altura. Las figuras con sus cabezas forman la base de un tetraedro, de una pirámise invertida ( A-B-C ), cuyo vertice está en la parte inferior del cuadro y en el eje de simetría, Contrapuesta a esta pirámide invertida y coincidiendo también con el mismo eje de simetría, tenemos otra pirámide ( A'- B'- C' ), formada por la Virgen, San Pedro y San Juan. Una última pirámide se forma desde los mantos de los apóstoles en la zona inferior del cuadro hasta la figura de Cristo en la zona superior ( B'- D - C' ). Se forma así una composición perfectamente geometrizada y simétrica.

Por otra parte las cabezas de los apóstoles forman en el espacio un óvalo perfecto, una elipse en torno a la figura central de la Virgen. Quedan por ver las actitudes y miradas de las figuras que al igual que en Pentecostés con sus cabezas nos llevan a la zona superior del cuadro. Solamente el apóstol situado a la derecha de la Virgen mira hacia el espectador. - Hay una concentración de miradas y actitudes, que va desde la zona inferior del cuadro a su parte superior, en la que se representa a Cristo ascendiendo a los cielos.

874  
ASCENSION



Y

ASCENSION

## ICONOGRAFIA.-

La escena que se desarrolla en un escenario al aire libre presenta sólo unos árboles en último término que hacen referencia al paisaje.

En un primer plano escalonado en profundidad en la zona inferior del cuadro se encuentra la Virgen y los Apóstoles. En la zona superior, Cristo entre las nubes.

Siguiendo la iconografía tradicional aunque no evangélica, la Ascensión no está testificada más que en San Lucas cuando dice: "Y los sacó fuera hasta llegar junto a Betania y alzando sus manos los bendijo; y aconteció que mientras bendecía se desprendió de ellos y era llevado en alto al cielo (83), también nos narra este hecho más o menos con las mismas palabras San Marcos (84). Con ellos vienen a coincidir los Hechos de los Apóstoles (85) y San Juan (86) se queda en una alusión a la exaltación celeste de Jesús. Los Apócrifos que narran este hecho son: Carta de Pilatos y Evangelio de Nicodemo. Ya que la Virgen no aparece en ninguna fuente, el artista ha representado un grupo de apóstoles que rodean a la Virgen.

La Virgen está en el centro, tiene las manos juntas en señal de oración, respondiendo al tipo más común de representaciones en donde se suele poner a la Virgen como orante personificando a la Iglesia que el Salvador al subir deja en tierra. En cuanto a la indumentaria y colores de la Virgen responde a los característicos en este ciclo de la Glorifica-

ción de Cristo.

La Virgen aparece rodeada por los apóstoles, en este caso se han representado a los doce, cometiéndose así un error iconográfico ya que según narran los Hechos de los Apóstoles son once los que rodeaban a María puesto que Judas todavía no había sido sustituido por Matías.

En la parte superior es en donde se representa propiamente la Ascensión, se suprime la intervención de la mano de Dios como es natural desde el siglo XI (87).

Dentro del tema de la Ascensión propiamente dicha, el artista ha seguido la variante en que Cristo en la parte superior va ascendiendo y solo se le ven los pies y un poco del manto sobresalir entre una serie de franjas concéntricas en las que destacan unas estrellas y que es una representación arcaizante del cielo, con una significación cosmológica.

Los apóstoles y la Virgen arrodillados le siguen con la mirada y no perciben mas que la franja de su túnica y sus pies entre unas nubes. En realidad es la traducción literal del pasaje de los Hechos de los Apóstoles "Una nube le oculto a su mirada " En terminos muy semejantes hablan los Apócrifos " Una nube oculto a los ojos de los discípulos a Cristo subiendo al Cielo ". (88)

Segun Meyer Schapiro este tema ha sido sugerido por las improntas de los pies de Cristo que se enseñaban en el Monte de los Olivos y se creo por el arte inglés de fines del siglo X ó principios del XI. (89) Responde a un tipo de ascen-

sión en donde se pone más acento en la desaparición de Cristo que en su Glorificación, no se muestran como es corriente en el Arte de Occidente ni su cuerpo ni sus llagas ni tampoco su divinidad como en el Arte Oriental en que se le representa inmóvil convirtiéndose en una apoteosis (tomada del culto a los emperadores romanos).

La iconografía representada aquí marcando el hecho de la desaparición de Cristo es una iconografía adaptada por el arte gótico tardío que encaja muy bien dentro del sentido narrativo de la pintura de este momento, sobre todo por la influencia de los grabados de la Biblia de los Pobres y del *Speculum Humanae Salvationis*.

PENTECOSTES

PRIMER CUERPO . CALLE CENTRAL. LADO DE LA EPISTOLA.

DESCRIPCION.- ( 1,12 x 0,62 m. )

La escena se desarrolla sobre un fondo neutro. En la zona inferior, se sitúan los once apóstoles en torno a la Virgen. En la zona superior, el cielo con una representación semicircular con estrellas, de donde surgen las lenguas de fuego que descienden sobre los apóstoles.

En primer plano se encuentran tres apóstoles, en un segundo plano, la Virgen y al fondo formando un semicírculo los restantes apóstoles. En la mitad inferior y de izquierda a derecha tenemos, un apóstol arrodillado, de tres cuartos casi de espaldas, con tonsura como de franciscano, barba rizada y canosa. Repite el mismo modelo de San Gregorio, en la escena de la Misa. Con las manos unidas en oración, levanta la mirada hacia el Cielo. Se viste con túnica roja y manto amarillo con revés verde.

A continuación en un plano ligeramente más retrasado, la Virgen arrodillada, de tres cuartos, levantando el rostro hacia el Cielo, mantiene las manos juntas en oración. Vestida con túnica rojiza, toca blanca cubriendo el cabello y manto verde con apliques dorados. El primer apóstol puede ser San Pedro y el que está a

continuación es San Juan, casi de espaldas, arrodillado, con las manos abiertas y los ojos fijos en el cielo. Se le representa como un joven imberbe, rubio, vestido con un manto rosa-amarillento. El apóstol de la derecha se corresponde con el que está situado en el mismo lugar en la escena de la Ascensión. Arrodillado, de frente vuelto ligeramente hacia su derecha, tiene las manos cruzadas ante el pecho con expresión de éxtasis. Lleva túnica oscura con cuello dorado y manto verde con revés rojo y cenefa y motivos dorados.

Estas cuatro figuras del primer plano tienen gran sentido de volumen y rostros bien conseguidos. El rostro de María es muy superior al de la tabla de la Ascensión. Detrás de María se reparten los ocho apóstoles restantes en dos grupos que se miran entre sí. En el fondo dorado se representa la bóveda celeste mediante una serie de arcos concéntricos, cuatro verdosos con estrellas doradas y el último con rayos separados por franjas negras. De ellos sale un gran llamarada roja con doce rayos que van a las cabezas de cada una de las figuras.

El grupo de apóstoles del segundo plano se distribuye de la siguiente forma: el primero de la izquierda, de perfil se lleva su mano izquierda al cuello. Va vestido de rojo. El segundo con el rostro de tres cuartos, tiene una gran barba y pelo negro. En este grupo de la izquierda aparece también una mano izquierda con los dedos separados, que no es posible averiguar a qué figura corresponde. El tercero de ancho rostro, tie



ne el cabello y barba castaños, con túnica verdosa con cuello dorado y se vuelve ligeramente hacia su derecha. El cuarto también girado hacia su derecha, tiene el cabello y barba oscuros.

El grupo de apóstoles de la derecha, constituido también por cuatro apóstoles con las siguientes características : el primero de la izquierda, de frente despejada, cabello y barba castaños, vuelto ligeramente hacia su izquierda, se lleva esta mano al pecho manteniendo la derecha alzada. Va vestido con túnica verdosa de cuello dorado y con manto verde. El segundo apóstol tiene amplias barbas y cabello oscuro. El tercero, con las manos cruzadas ante el pecho, se vuelve ligeramente hacia su derecha, vistiendo túnica roja y manto verde. Por último el apóstol de la derecha, con el rostro de perfil, sin barba, con cabello oscuro, se viste con túnica rosada.

### PENTECOSTES

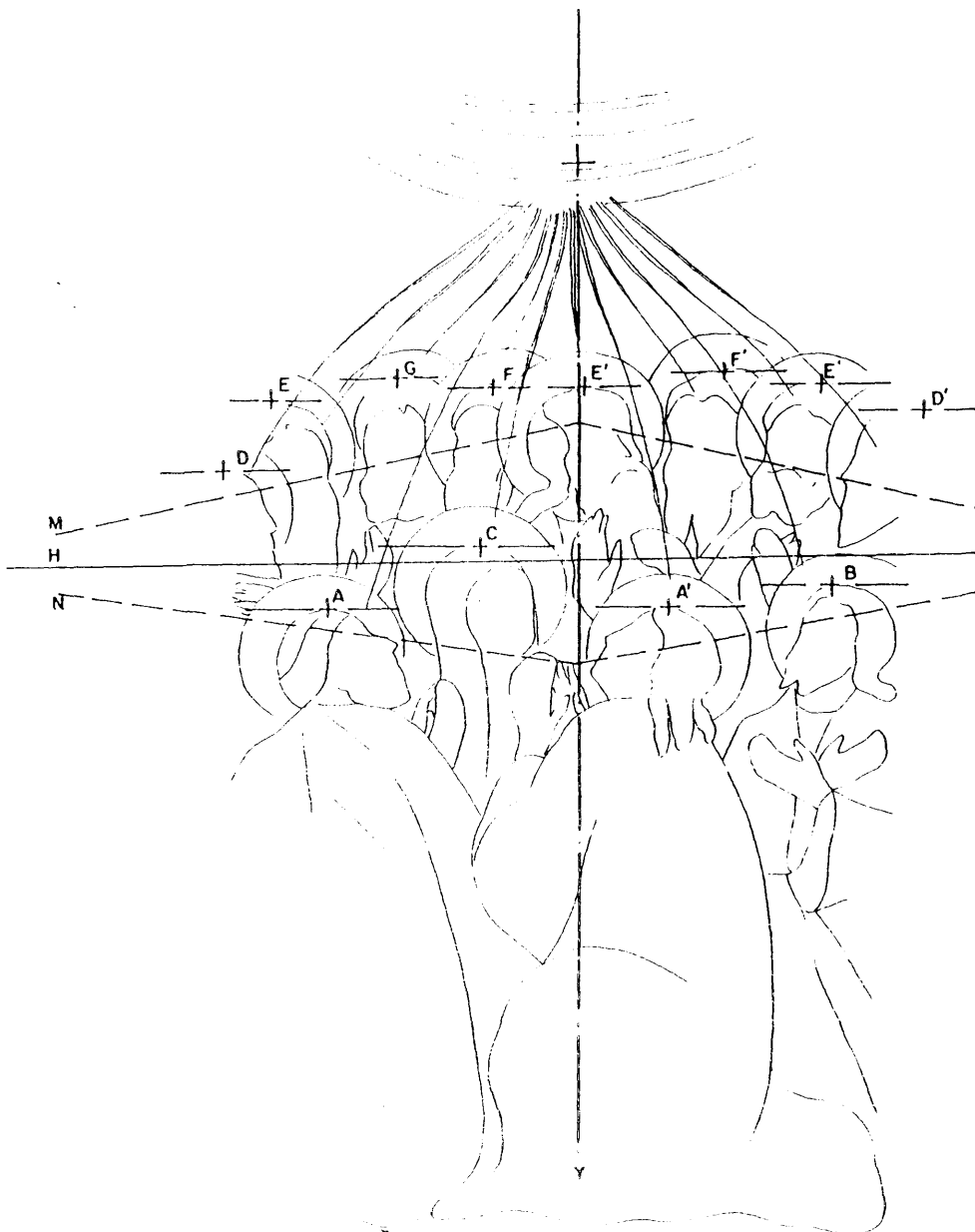
#### PERSPECTIVA.-

La escena se desarrolla sobre un fondo neutro, sin arquitecturas, ni paisaje. El espacio viene dado por la posición de las figuras, que marcan unas diagonales - hacia el fondo. En primer plano tenemos la línea formada por los dos apóstoles de espaldas (A-A'); el segundo plano lo forma el apostol del ángulo derecho (B); en tercer término, se situa la Virgen (C); el cuarto lo consti tuyen los dos apóstoles (D-D'); el quinto San Pablo (E') y por último en sexto lugar, el resto de los apóstoles, (G-F) y (F-E').

La escena se construye con un punto de vista bajo. Estableciéndose una línea de horizonte (H), en la zona superior de la tabla: en las nubes, de donde salen los rayos, que van a parar sobre los apóstoles y la Virgen, - encontrándose aquí el punto de fuga imaginario - en el que confluyen y de donde parten dichos rayos.

La ordenación de las figuras en diagonales en - profundidad, dan en segundo plano dos líneas de perspectiva (M-N) que coinciden en un punto de fuga (O), detrás de la cabeza de la Virgen. Las del primer término marcan dos líneas (M'-N') con un punto de fuga fuera de la composición (O'). El artista construye creando un espacio circular en torno a la figura de la Virgen, dando como consecuencia otra línea de horizonte (H') sobre la que se construye la perspectiva de las figuras, que corta en la Virgen.

PENTECOSTES



PENTECOSTES

## COMPOSICION.-

El pintor ha suprimido en la escena toda referencia ambiental o espacial, organizando una composición perfectamente cerrada. En la zona inferior de la tabla, aproximadamente en sus tres cuartas partes, se distribuyen los apóstoles y la Virgen, casi sin espacio entre ellos, Se produce así una aglomeración de personajes.

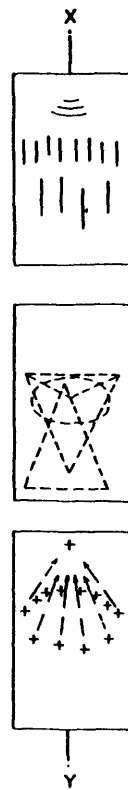
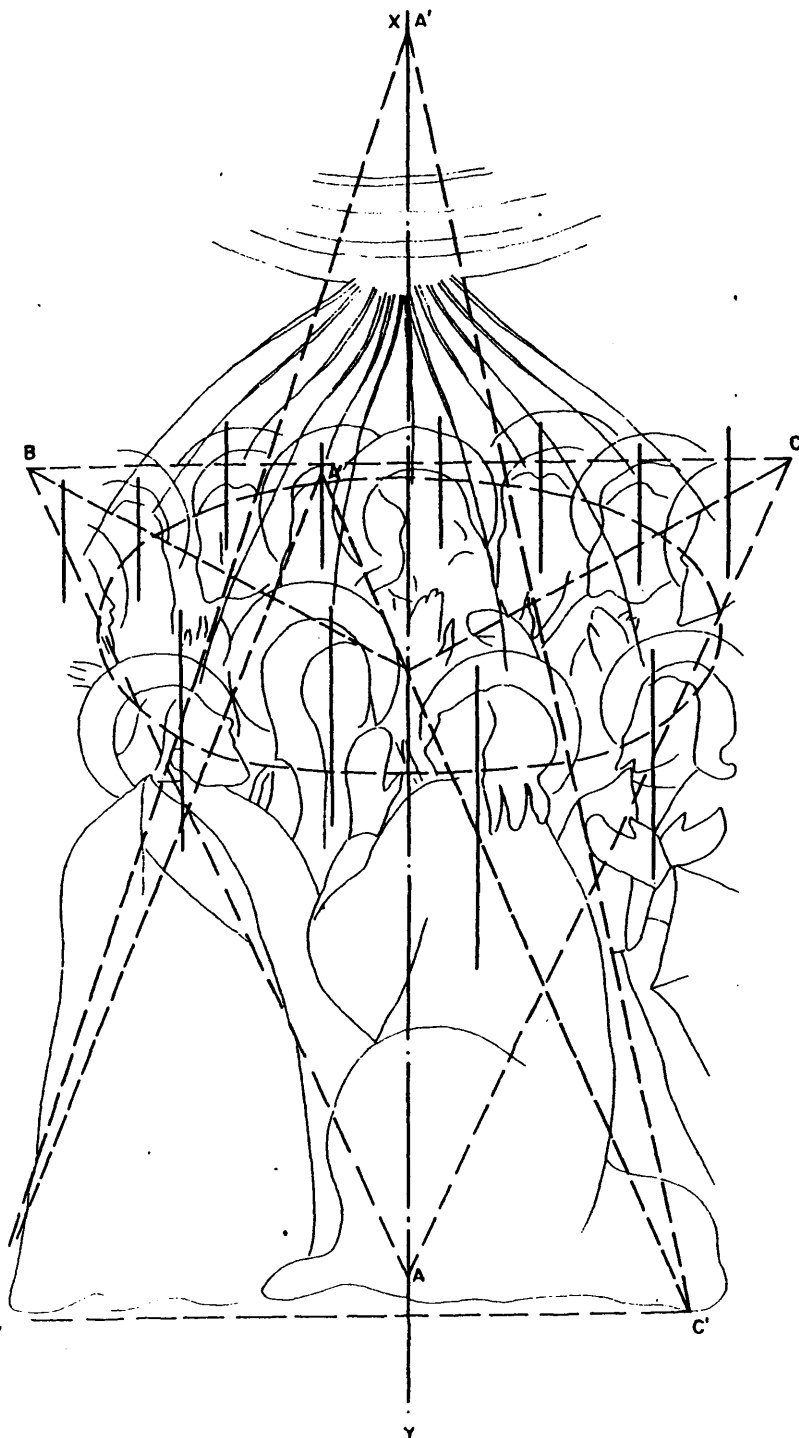
La escena se compone en el plano con un predominio de verticales formadas por los cuerpos de los apóstoles y de la Virgen. Solo rompen esta verticalidad los semicírculos formados por las líneas que representan el Cielo y las diagonales formadas por los rayos.

En el espacio, la disposición de las figuras, permite geometrizar la composición en un tetraedro: las figuras con sus cabezas forman una pirámide invertida (A-B-C). Por otra parte la disposición de los apóstoles respecto a la Virgen da un óvalo en el espacio, una elipse en la que se incluye la figura de la Virgen. Este tipo de composición la repite frecuentemente el pintor.

Teniendo en cuenta el espacio que ocupan la Virgen y los dos apóstoles San Pedro y San Juan en - primer término, podemos incluir estas figuras en otra pirámide ( A' - B' - C' ) contrapuesta a la anterior y descentrada respecto al eje de la composición (X-Y). Queda por último otra pirámide ( A'' - B'' - C'' ) que se forma partiendo de los mantos de San Pedro y San Juan en la parte inferior de la tabla hasta la zona superior teniendo su vértice en donde confluyen los rayos del Espíritu Santo. Es una composición muy semejante a la de la Ascensión aunque con más movimiento y desequilibrio en las figuras.

En cuanto a las actitudes y miradas, el artista quizá por el carácter del tema ha querido romper con la simetría que hemos visto hasta ahora y huye claramente de ella llamando más la atención sobre la zona izquierda del cuadro donde se encuentra la Virgen con San Pedro y San Juan. Si pasamos un eje en la parte central del cuadro vemos siete figuras en la zona izquierda - frente a cinco en la derecha que acusan la descompensación en la composición. En las miradas también hay desequilibrio: mientras la Virgen, las figuras del primer término, junto con la del ángulo izquierdo del segundo plano y las dos de la derecha del segundo término también, miran hacia arriba; las restantes figuras del segundo plano dirigen su mirada hacia el espectador.

885  
PENTECOSTES



PENTECOSTES

## ICONOGRAFIA.-

La escena se desarrolla en un escenario indeterminado y también en dos zonas lo mismo que la Ascensión.

En la zona inferior, la Virgen entre los Apóstoles y en la superior la representación del cielo con las lenguas del Espíritu Santo.

Siguiendo la iconografía bizantina y occidental, la Virgen ocupa el puesto principal y en torno a ella giran los Apóstoles. La única justificación de la presencia de la Virgen es un pasaje del capítulo anterior al relato de Pentecostés de los Hechos de los Apóstoles, en donde se dice que los Apóstoles reunidos en Jerusalén en una habitación alta, es decir en la habitación principal de la casa "perseveraron en la oración con María, madre de Jesús" (90). En realidad la Virgen en esta escena desempeña el mismo papel que en la Ascensión, es el símbolo de la Iglesia. Los Apóstoles forman un círculo en torno a ella. La única fuente iconográfica la tenemos en los Hechos de los Apóstoles en donde se lee "El día de la Pentecostes, habiendo llegado; los doce apóstoles estaban todos juntos en el mismo lugar. De repente vino del cielo un ruido parecido a llamas separadas unas de otras que eran como lenguas de fuego y que se posaron sobre cada uno de ellos. Ellos se llenaron del Espíritu Santo y se pusieron a hablar en diferentes lenguas" (91).

La iconografía representada aquí enlaza con este relato a excepción del hecho de que ha representado a once apóstoles.

les en vez de doce como nos dicen los textos, pues en este momento Matias ya había sustituido a Judas. En realidad estos once son los que debía que haber representado, mientras que allí puso doce por un error iconográfico.

En la zona superior vemos también, como en la Ascensión, la representación esquemática y cosmográfica del cielo (92), a base de círculos concéntricos de distintos colores en donde se ven rayos y estrellas. De aquí surgen una serie de rayos o lenguas de fuego, que se van a posar sobre cada una de las cabezas.



MISA DE SAN GREGORIO

TERCERA CALLE . PRIMER CUERPO . LADO DE LA EPISTOLA.

DESCRIPCION.- ( 1,12 x 0,62 m. )

Se representa el momento en que Cristo se hace presente a San Gregorio en la Misa. La escena se desarrolla en un interior en el que el fondo es neutro, mientras que en el techo, el artista, ha representado un artesonado con casetones sostenido por vigas de madera, elemento del que se sirve para crear profundidad en la escena.

En primer plano, la figura de San Gregorio, de rodillas ante el altar en el momento de la consagración. Representado casi de espaldas, tiene nimbo y en la cabeza lleva la tonsura de franciscano; en sus manos sostiene la Sagrada Forma. Va vestido con alba carmín de pliegues curvos muy amplios, con cuello bordado en negro y oro. San Gregorio es ayudado por dos acólitos, uno a cada lado, de menor tamaño dada su importancia, sostienen una vela en la mano. Se visten con alba rojo con cenefa en hombros y espalda con flores negras, abierto por los costados deja ver la ropa de debajo, grisacea.

En segundo término, detrás de San Gregorio, está el altar, cubierto por un mantel blanco con borde rojo, en el centro un cáliz, a los lados dos candelabros y

a la derecha la mitra de tres coronas.

Detrás del altar y paralelo a él, también en escorzo, está el sepulcro de Cristo, del que surge la figura del Señor muerto, de medio cuerpo, con los ojos cerrados y las manos cruzadas apoyadas en el borde del Sepulcro. Cristo muestra sus llagas del costado y las heridas de la corona de espinas. Lleva nimbo crucífero, sobre el que se lee la inscripción " Ius, rex iudeum ", sobre una tablilla.

En el fondo neutro, dorado, detrás de Cristo, destaca una viga en la que cuelgan los instrumentos de la Pasión: azote, clavos, tenazas, soga, martillo, lanza , esponja, otro azote y una escalera apoyada en el extremo de la derecha.

MISA DE SAN GREGORIO

## PERSPECTIVA.-

El interior arquitectónico en el que se desarrolla la escena, se reduce a una viga en el ángulo izquierdo de la composición, que sostiene un techo plano con un artesonado muy semejante al que hemos visto en Cristo ante Caifás. La escena carece de suelo y el fondo es neutro.

La viga forma dos líneas de fuga que convergen en un punto a la izquierda del espectador fuera del cuadro (A). Las líneas paralelas del artesonado (A'), crean la sensación de que el techo se inclina hacia abajo. Es una perspectiva inversa con un punto de vista bajo.

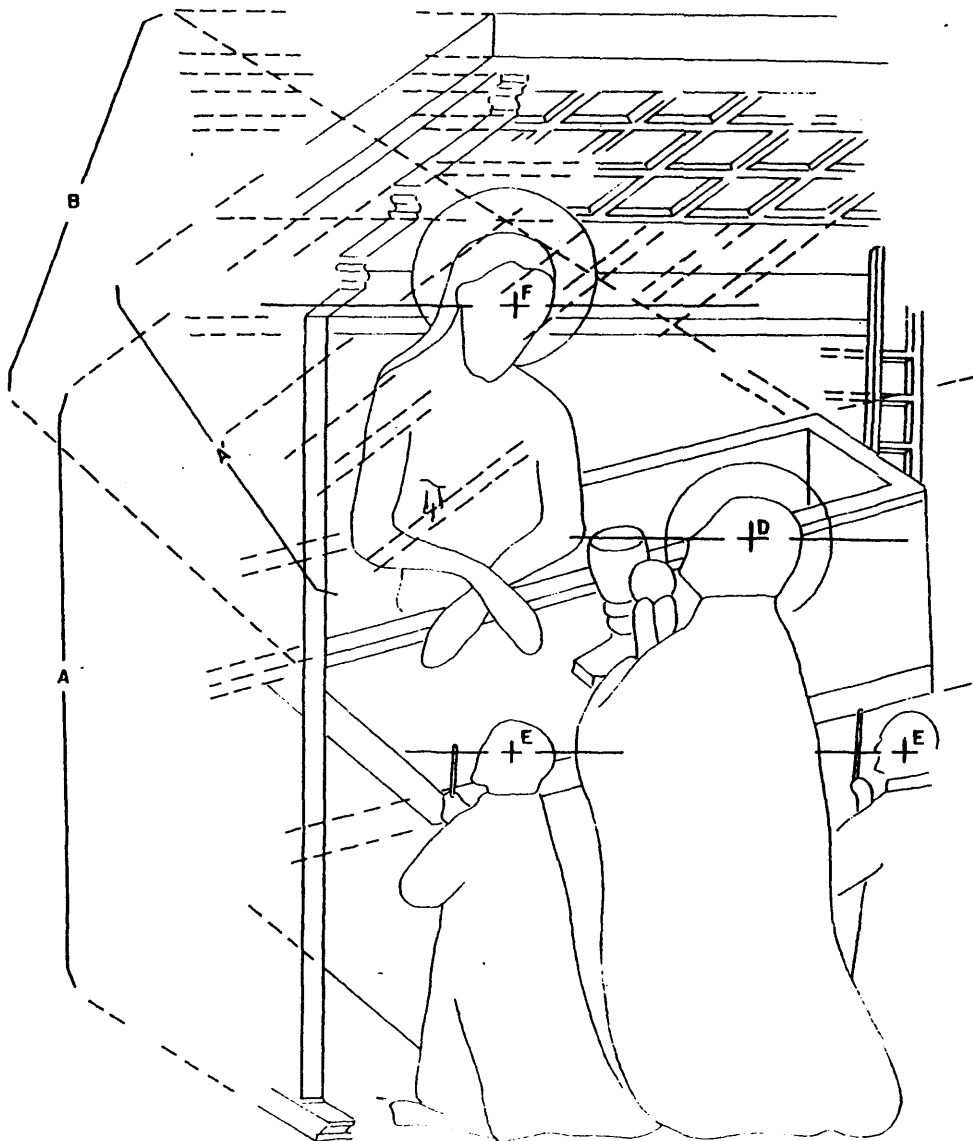
Otras líneas de perspectiva son las que pueden trazarse con el altar y el sepulcro, dispuesto en diagonal sirviendo de separación entre el Santo y Cristo. Prolongando las líneas transversales del Sepulcro hacia arriba, convergen en un punto en la zona superior izquierda fuera de la composición (B). Por otra parte prolongando el lado más largo del Sepulcro hacia la derecha se une en un punto coincidiendo con la línea del altar también fuera de la composición (C). Por lo tanto la escena se contruye con tres puntos de fuga diferentes, todos ellos fuera del cuadro, respondiendo al tipo de pers

pectiva giottesca del Trecento.

Esta perspectiva aunque no muy bien conseguida marca los distintos planos de profundidad, quedando de esta manera: en primer plano San Gregorio (D) y los acólitos (E), separados de Cristo por la mesa del altar y el Sepulcro, detrás queda la figura de Cristo (F), separada del fondo por la Cruz colocada detrás de su cabeza y en la que aparecen colgados los instrumentos de la Pasión. De esta manera se escalona la composición en profundidad y en altura.

Hay que tener en cuenta también las líneas de perspectiva que forman las figuras con sus cabezas. Se pueden trazar tres diagonales en profundidad y en altura: desde la cabeza de San Gregorio a Cristo y desde los dos acólitos también hacia Cristo. De esta manera Cristo se convierte en el punto de fuga de las figuras que integran la escena.

## MISA DE SAN GREGORIO



MISA DE SAN GREGORIO

COMPOSICION.-

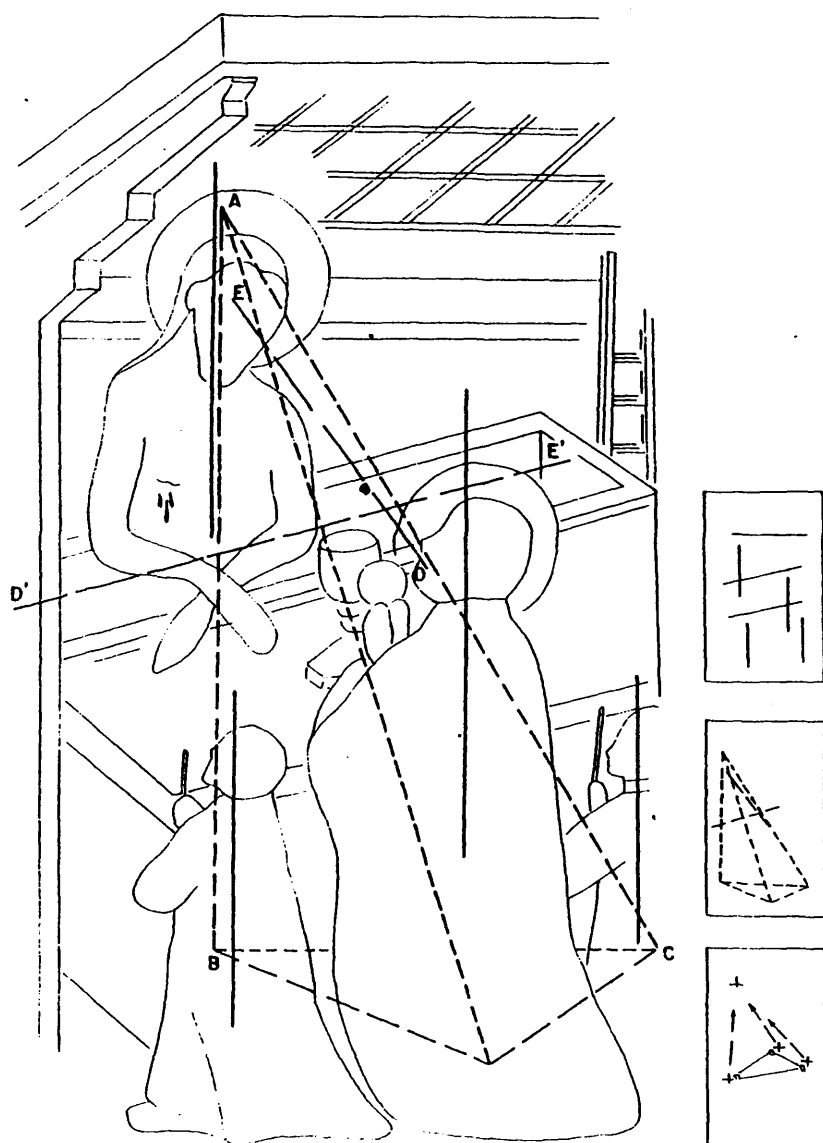
La escena desarrollada en un interior, en el plano está compuesta a base de verticales formadas por las figuras de San Gregorio y los acólitos, en primer término, que constituyen un gran triángulo; en segundo término la figura de Cristo, la viga y la escalera jugando con las líneas horizontales, un poco inclinadas, casi en diagonal del Sepulcro, la viga y los case-tones del artesonado.

En el espacio la escena está compuesta con un punto de vista bajo, escalonándose los distintos planos en profundidad. Estableciéndose una diagonal desde la cabeza de San Gregorio a la de Cristo, formándose también dos diagonales contrapuestas que se cruzan en el espacio: la del Santo y Cristo (D-E), y la del Sepulcro (D'-E'). Las figuras del primer plano puestas en escorzo, lo mismo que el nimbo del Santo y la Sagrada Forma son pequeños elementos de los que se sirve el artista para crear sensación espacial. En el espacio la composición se puede geometrizar en una pirámide (A-B-C), formada por Cristo, el Santo y los acólitos, siendo la cabeza de Cristo el vértice superior de esta pirámide.

En lo que se refiere a las actitudes y miradas

se observa una concentración en la figura de Cristo, sobre la que llaman la atención las tres figuras del primer término, formando con sus miradas una pirámide en el espacio.

## MISA DE SAN GREGORIO





MISA DE SAN GREGORIO

## ICONOGRAFIA.-

Se representa el momento en que San Gregorio diciendo misa ayudado por dos sacerdotes, se le aparece Cristo.

En primer término estan los tres personajes, uno a cada lado de San Gregorio con un cirio en la mano y este en el centro con la Sagrada Forma.

En segundo plano el altar muy grande ocupa casi toda la composición, encima del altar la mitra de obispo, el cáliz y dos candelabros. Detrás del altar destaca el Sepulcro de Cristo del que sale este con los brazos abiertos, al fondo vemos una serie de instrumentos de la Pasión colgados de una viga y una escalera a la derecha.

Vemos el momento en que San Gregorio celebraba la misa y uno de los asistentes dudó de la presencia real de Cristo en la Eucaristia. Enseguida despues de la oración del papa, el Salvador bajo sobre el altar, El mismo con los estigmas y rodeado de los instrumentos de la Pasión.

Esta leyenda es tardía. Ninguna de las vidas de San Gregorio hace mención. A fines del siglo XIII la Leyenda. Doral lo ignora todavia, esta leyenda ha nacido en Roma, en la Iglesia de la Santa Cruz de Jerusalem donde la aparición tuvo lugar. (93) Un cuadro conservado en la iglesia ha podido muy bien dar nacimiento a la tradición. (94) Podría ser que esta imagen aportada por Oriente en el siglo XII o XIII hubie-

ra pasado por su extrañeza, y que se terminará al cabo de dos o tres generaciones por imaginar que el papa San Gregorio la había hecho pintar para consagrar una visión.(95)

Las indulgencias dadas por el Papado a las imágenes de esta escena milagrosa explican que se pusieran de moda en el siglo XV y XVI (96).

Habría que analizar también los instrumentos que aparecen colgados en la viga del fondo. No sólo se venera la Cruz la devoción de la Edad Media reúne en el mismo culto todos los instrumentos de la Pasión que agrupa en una especie de trofeos que llama las armas de Cristo. Se les atribuía una virtud mágica como al signo de la Cruz. Nada más natural que aparezcan estos instrumentos en el siglo XIV, es el momento en que la Pasión es estudiada por toda la cristiandad y se empieza entonces a meditar sobre estos instrumentos de sufrimiento y muerte que han salvado al género humano.

La popularidad de este tema se debe sobre todo a la virtud que se le atribuía de salvar por la oración a las almas del Purgatorio. Este culto se basaba en la leyenda del emperador Trajano al que San Gregorio para recompensarle por su justicia había sacado de las llamas del Purgatorio y también sobre la historia de un monje excomulgado que él había salvado celebrando treinta misas seguidas a su interción, este es el origen de las " Misas Gregorianas " para el reposo del alma de los difuntos.

Otra figura de Cristo sufriendo que surge en la misma época es el Cristo de Piedad, pero no se deben confundir: el

Cristo de la Misa de San Gregorio es una aparición de Jesús después de la Crucifixión, metido medio cuerpo en el Sepulcro enseña sus manos atravesadas por los clavos, mientras que el Cristo de Piedad esperando el suplicio está al contrario sentado y no lleva ninguna de las señales de la Crucifixión.

Por lo tanto el valor iconográfico dentro del contexto del Retablo quizá esté en función de la Pasión de Cristo dando un carácter funerario. En realidad completa el ciclo de la Pasión y de la Glorificación y viene a ser la representación de Cristo Varón de Dolores pero al mismo tiempo triunfador de la muerte con todas las armas que se emplearon en su martirio. Pero dado el carácter funerario que se atribuía a esta escena, está en relación, sin duda, con el donante D. Sancho de Rojas, con la salvación de su alma, explicando así el encargo de la obra y su donación al Monasterio.

VIRGEN CON NIÑO

CALLE CENTRAL. PRIMER CUERPO.

DESCRIPCION.- ( 1,50 x 0,82 m. )

En el centro de la tabla, la Virgen sentada con el Niño en sus rodillas. María está colocada sobre un basamento de mármol blanco , con la parte central convexa y esquinas con ángulos muy pronunciados. En este frente convexo hay en taracea un adorno en forma de estrella en el interior con alternancia de cuadros blancos y negros. A los lados hay tambien otros dos motivos rectangulares con cuadros blancos y negros.

María está de frente con el rostro vuelto hacia su derecha, tiene el brazo derecho extendido sosteniendo una mitra mientras que con el izquierdo sujeta al Niño por la cintura. La Virgen se viste con túnica roja sembrada de motivos dorados con estrellas y cubierta con un gran manto azul verdoso con decoración en dorado de pájaros con ramitas de flores en el pico. El revés del manto es naranja, tiene cabello suelto y rubio, corona de oro, gemas y nimbo con decoración de punteado.

En las rodillas de la Virgen se encuentra el Niño Jesus, con nimbo crucífero, cabello corto rubio vestido con manto azul con cenefas y estrellas doradas.

El Niño se inclina hacia su izquierda, mientras ben dice al rey con la mano derecha a la manera occidental; en la mano izquierda sostiene una corona de oro y piedras preciosas con la que se prepara para coronar al rey.

A la derecha de la Virgen, arrodillada, hay una figura de perfil con las manos juntas en oración que representa al rey que mira al Niño como le bendice al tiempo que coloca una corona real sobre su cabeza. El rey se cubre con un rico manto decorado con motivos dorados. Detrás del Rey y casi de perfil se representa un santo dominico, con nimbo vestido de negro, que dirige su mirada hacia el Niño. Las dos figuras, la del Rey y la del santo dominico son imberbes. El dominico lleva tonsura y el rey cabello corto rubio.

En el lado opuesto y en actitud igualmente orante, se representa otro personaje arrodillado con las manos juntas en actitud orante. Es la figura de un arzobispo, que dirige su mirada hacia la Virgen por la que es coronado con una mitra dorada también decorada con piedras preciosas. El arzobispo lleva una gran capa verdosa con apliques dorados y ancha cenefa blanca con cruces patadas en negro. En el cuello y centro del pecho, lleva como adorno una ancha banda de oro y joyas. Debajo parece llevar una túnica azul de anchas mangas y otra blanca de mangas ceñidas. En el dedo corazón de su mano derecha lleva un anillo de oro con un rubí y en el anular otro con una esmeralda. En el dor-

so de su mano presenta un adorno en forma de estrella de oro y con un rubí en el centro. Detrás del arzobispo de pie, hay otro santo, en este caso es un benedictino que mira a la la Virgen, vestido de negro apo ya sus manos sobre los hombros del obispo, haciendo como el personaje del lado opuesto además de presentación del obispo a Maria.

Detrás de Maria , cuatro ángeles sostienen una rica tela blanca y dorada mientras otros cuatro, en segunda fila tocan instrumentos de viento. El primer angel de la izquierda, lleva túnica verde con cuello dorado y en la cabeza diadema con perlas. El segundo lleva túnica verde con apliques y en el pelo otra diadema en forma triangular negra por la parte superior y roja con perlas abajo. El último angel se cubre con tú nica roja con cuello dorado y diadema triangular roja y negra con adorno también de perlas. Estos cuatro ángeles están cantando.

En último plano se encuentran los otros cuatro ángeles que hacen música. Los de la izquierda, vuel tos ligeramente hacia el lado izquierdo, tocan unas - flautas. Los dos de la derecha vueltos también hacia el lado derecho tocan una especie de trombón y una flauta. El primero de la izquierda lleva una túnica verdosa con cuello dorado y un manto rojo con apliques dorados ; en el pelo sobre la frente una diadema con una fila de per las. El segundo lleva manto y túnica verdosos con apliques dorados y diadema con una fila de perlas rojas y negras. El tercero con túnica verdosa de cuello dorado

y manto rojo con apliques dorados, con diadema de perlas. El cuarto, lleva túnica verdosa, cuello dorado, manto verdoso con cuello rojo y diadema triangular con perlas negras y rojas. Los cuatro tienen los carrillos hinchados por el esfuerzo que hacen al soplar en los instrumentos. Son rubios y con largos cabellos. Finalmente en último plano detrás de los ángeles se deja ver el fondo dorado.

VIRGEN CON NIÑO

## PERSPECTIVA.-

Escena también sin referencia espacial arquitectónica o de paisaje. El único elemento arquitectónico que tenemos es el pedestal en el que se asienta la Virgen. Este pedestal da unas líneas de perspectiva que confluyen en unos puntos de fuga (H-I-I') fuera y dentro del cuadro.

Se pueden establecer distintos planos de profundidad con la posición de las figuras simétricas en torno al eje central (X-Y) que coincide con la Virgen. De esta manera tenemos en primer plano al Arzobispo D. Sancho de Rojas y a Fernando de Antequera (F-F'); en segundo plano, la Virgen, el Niño y los dos monjes (E-E'); en un tercer plano, el dosel sostenido por los ángeles y el cuarto y quinto plano viene dado por las parejas de ángeles (CD- C'D'- y AB- A'B') puestos ligeramente en escorzo que nos llevan hacia el fondo de la composición, creando espacio detrás de la Virgen.

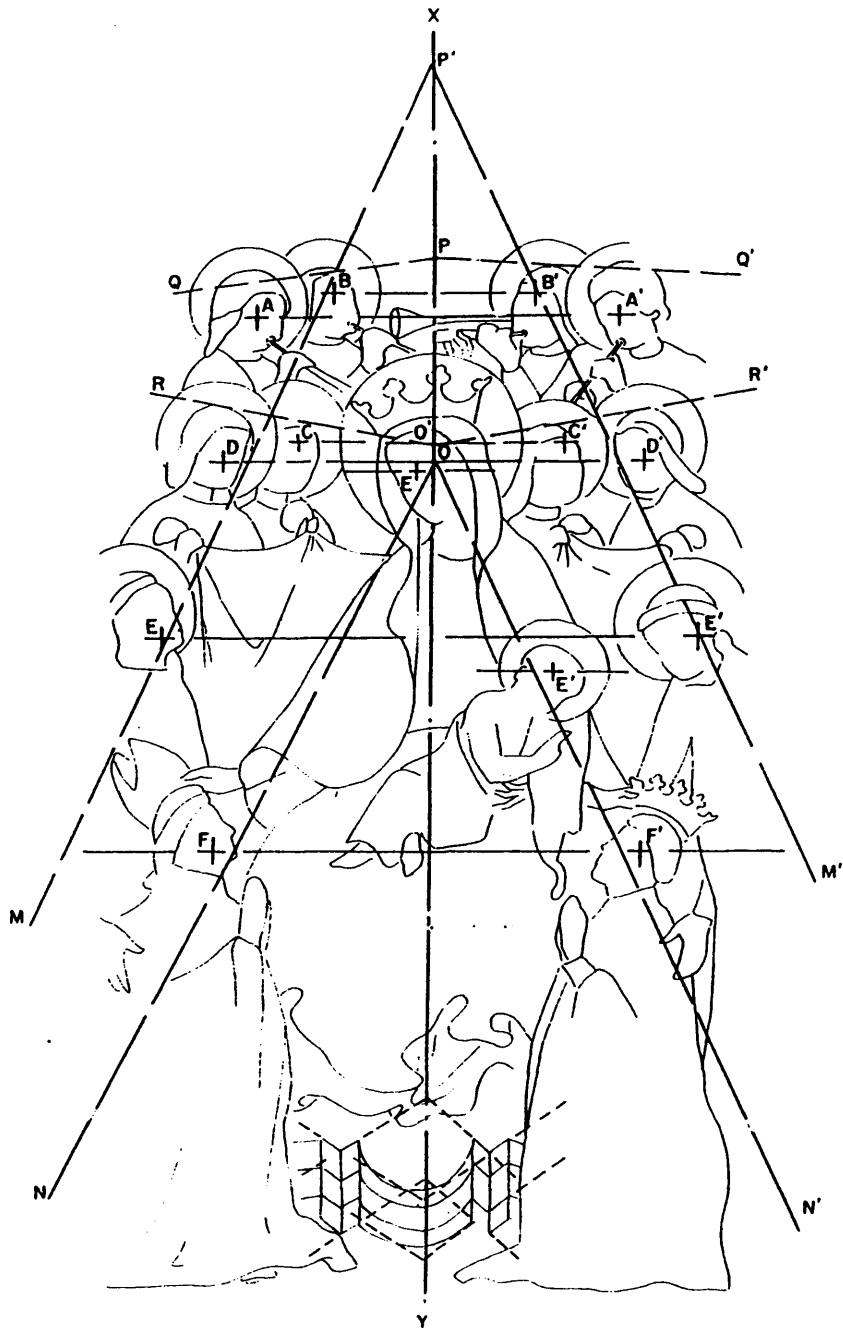
Las figuras con sus cabezas, dejando aparte los distintos planos que forman cada uno de los grupos, van dando unas líneas de perspectiva, de fuga que van a confluir en el eje de simetría de la composición que coincide con la figura de la Virgen. Tenemos un punto de fu-



ga que partiendo de las dos figuras del primer término, Sancho de Rojas y Fernando de Antequera (N-N') convergen en un punto O, en el eje de simetría coincidiendo con la cara de la Virgen. Otro punto de fuga es el punto (P'), en la zona superior de la tabla también en el eje de simetría en el que confluyen las líneas (M-M') que parten de San Vicente y San Benito. Quedan otros dos puntos de fuga (O'-P), también en el eje de simetría, formados por las líneas de fuga constituidas por la posición en el espacio de los ángeles que sostiene la cortina del fondo (R-R') y los que tocan instrumentos musicales (Q-Q').

905

VIRGEN CON NIÑO



VIRGEN CON NIÑO

## COMPOSICION.-

La escena se compone simétricamente en torno a la figura de la Virgen y el Niño, que coinciden aunque ligeramente descentrados con el eje de simetría de la composición (X-Y), iniciando la Virgen un escorzo hacia la izquierda, mientras el Niño se dirige hacia la derecha para imponer la corona al Rey. A derecha e izquierda de este eje y organizados en planos de profundidad, simétricamente se encuentran : de izquierda a derecha, el arzobispo, San benito, el Rey , San Vicente, dos angeles sujetando la cortina, dos angeles músicos y otros dos angeles músicos.

En el plano se compone con un predominio de verticales. Las figuras en el espacio forman un gran triángulo (A-B-C) en el espacio, una pirámide, cuyo vertice superior está en la corona de la Virgen y los lados bajan hasta el Rey y el Arzobispo. Dentro de esta gran pirámide se pueden formar otros tres triángulos con las figuras de la Virgen, el Arzobispo y el Rey, (A-B'-C'), (A'-D-F) y (A'-D-F), quedan los dos clérigos como prolongación de los triángulos laterales (A''+D-F)) y (A''-D-F) y por último los ángeles que forman una elipse en el espacio. Se puede formar también otra elipse que cierra la composición, formada por los

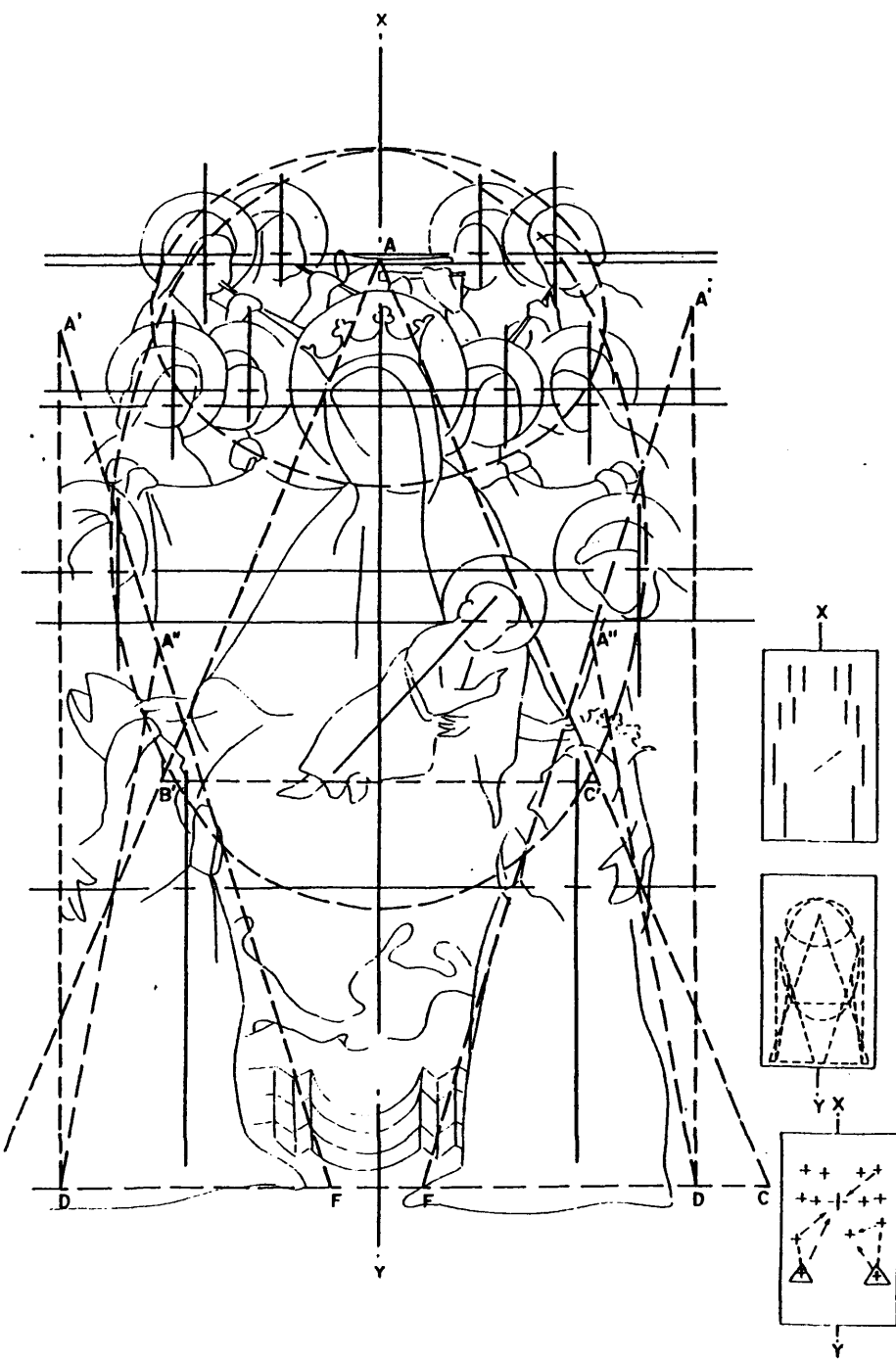
ángeles, los santos y las dos figuras del primer término. De esta manera vemos como en el artista hay una preocupación espacial aun-ue no haya marco arquitectónico. Esta preocupación se ve en las figuras que forman verdaderas pirámides espaciales, en el movimiento del Niño, o en la elipse formada por los ángeles.

Las miradas y actitudes, también intervienen en la composición, dando una dirección en diagonal muy clara que coincide con los lados de la pirámide. Con la dirección de la mirada de San Vicente se forma un triángulo, desde las figuras arrodilladas del primer término hacia la cabeza de la Virgen. En el lado derecho hay otro triángulo también formado por la concentración de las miradas; tanto San Vicente como el Rey dirigen sus miradas hacia el Niño. Quedan por último los ángeles, unos mirando a la Virgen y otros al espectador. La composición hace que se concentre la acción de la escena en las tres cuartas partes de la zona inferior, quedando la tercera parte formada por los ángeles como soporte para el espectador.

El estudio de las actitudes, produce una serie de combinaciones geométricas. Hay una concentración formada no solo por las miradas, sino también por las manos de los personajes que se van enlazando unas con otras formando también un ritmo a base de triángulos. Las manos de la Virgen poniendo la tiara al arzobispo nos llevan a la mano que sobre el hombro del mismo pone San Benito. De esta nos vamos a las manos juntas del

arzobispo en actitud orante. De esta manera se forma un triángulo perfecto, una pirámide. En la zona de recha la composición es semejante: partiendo de la mano del Niño puesta sobre la corona del Rey, se pasa a la mano que sobre el hombro del Rey pone San Vicente, que nos lleva a las manos juntas del Rey. Se observa también al igual que en la Adoración de los Magos una combinación de figuras por parejas: El Arzobispo y el Rey; La Virgen y el Niño; San Vicente y San Benito; dos ángeles con cortina a cada lado y dos ángeles músicos también a cada lado de la composición.

## VIRGEN CON NIÑO



VIRGEN CON NIÑO

## ICONOGRAFIA.-

En la tabla central del Rotablo, aparece representada la Virgen y el Niño. La iconografía seguida deriva de las representaciones de la Panagia en el Arte Bizantino.(97)

La variante representada aquí deriva de la Panagia Nikopoia,,de la Virgen Majestad bizantina.(98) La Virgen en Majestad aparece más tarde con el nombre de Maesta sobre su trono y rodeada de angeles en la Pintura Italiana del Trecento de la que deriva directamente este ejemplo.

El arte acogiendo la nueva concepción religiosa crea el tipo de Virgen de Majestad poniendola en correspondencia con el Cristo Crucificado ( glorificado). La iconografía nacida en Oriente hizo que el arte Occidental aislase la Virgen de las otras figuras y la presentase a la veneración de los fieles sola o con el Niño en sus brazos entre un cortejo de angeles como vemos que aparece ya en el siglo IV en el cementerio de Comodila en Roma.

La representación del tipo se hace más solemne a mediados del siglo VI, cuando la Virgen Majestad se halla en la bóveda de los absides, antes reservados a la glorificación de Cristo. (99)

Antes del siglo XIII, la Virgen sentada en su trono llevaba a su Hijo con gran gravedad. Era el trono del Todopoderoso " El Trono de Salomon como decian los doctores". No pa-

recía ni mujer ni madre pues aparecía por encima de los sufrimientos y gozos de la vida. Ella era el puro pensamiento de Dios. En cuanto al Niño grave y majestuoso, con la mano levantada era ya el maestro que manda y enseña. A fines del siglo XIII esto va a cambiar, la actitud de la Virgen sigue siendo la de siempre sentada en su cátedra pero se va a dulcificar su expresión.

La iconografía que vemos aquí sigue este tipo de Virgen Majestad sentada en trono con corona de Reina pero el Niño ya no esta completamente de espaldas a ella. Es el tránsito hacia la mayor humanización de la Virgen. Está rodeada por los coros angélicos derivados directamente de la iconografía bizantina. Por otra parte está coronando al obispo y el Niño al Rey, de esta manera se presenta como intercesora y así participa de los caracteres de la Virgen Majestad y de la Virgen Protectora, tema creado en Bizancio antes que en Occidente ( la Virgen mediadora intercediendo por la salvación de los hombres)

No se representa la Virgen Majestad concebida hieráticamente, como se hacia antes del XIII, sino que aparece como Reina pero tambien como Madre.

El artista ha querido establecer un parangon entre la Glorificación del Hijo y de su Madre, pues mientras el Niño corona al Rey, la Virgen por su parte pone la tiara al arzobispo. La Virgen lleva túnica y manto adamasados y esta representada de mayor tamaño que los demás personajes, aludiendo a su glorificación. El tema corresponde a la iconografía de la Virgen entronizada con el Niño pero el mismo tiempo introduce la novedad del Niño protegido por un Santo, tema



que aparece en el siglo XIV y que podremos ver en otros ejemplos toledanos.

A la derecha de la Virgen, arrodillado y con las manos juntas en actitud de oración se halla un arzobispo, así lo indica el pallium que lleva sobre la cabeza. Los escudos heráldicos (cinco estrellas azules en campo de plata) de la familia Rojas que aparecen repetidos cuatro veces entre los pináculos del Retablo llevan a identificar al eclesiástico como Don Sancho de Rojas que había sido obispo de Palencia hasta 1415, y que ocupa la sede de Toledo desde 1415 a 1422. Esta identificación es importante por que nos habla de quien encargó la obra ya que don Sancho de Rojas aparece representado como donante. Por otra parte al ser representado como arzobispo nos ayuda a fechar la obra, encajándola en términos generales entre 1415 y 1422 en que Sancho de Rojas es Primado de Toledo. De Don Sancho de Rojas escribe Fernán Pérez de Guzmán: "Fue alto de cuerpo e delgado e descolorado en el rostro ..de muy sutil ingenio " (100)

Según Villasandino el prelado fué:

" Arca de mucha sciencia  
esfuerzo de fidalguia  
camara de lozania  
puertas de alta pudencia " (101)

La identificación del Rey es más problemática, hay dos teorías: una que defiende la representación de Juan II y otra aboga por Fernando de Antequera.

Para Sánchez Cantón, el retratado es Fernando I de A-

ragon y no Juan II de Castilla, basándose en que en este momento Juan II era niño puesto que había nacido en 1405, esta teoría se ve favorecida por el hecho de que Don Sancho era íntimo amigo de Don Fernando, y su acompañante en Antequera.(102)

Post defiende que Don Fernando no puede ser el representado ya que muere en 1416 y por otra parte había cesado en 1412 como Regente de Castilla siendo nombrado Rey de Aragón. Piensa en la probabilidad que el Retablo se pintara algo después de la muerte de Sancho de Rojas y fuera Juan II el retratado (103)

La opinión de Sanchez Canton parece la más acertada, Dada la amistad que existía entre el Infante y el arzobispo incluso porque fecharlo después del 22 es retrasar mucho la fecha de ejecución del Retablo y por último porque parece más lógico la donación del Retablo al Monasterio de Valladolid enclavado dentro de la Diócesis de Palencia inmediatamente después de haber dejado Don Sancho esta diócesis para pasar a la de Toledo, de esta manera sería Fernando de Antequera por razones de amistad y por la fecha.

Por otra parte el retrato que el artista hace responde, en el color del cabello y en otros detalles en cierta manera a las descripciones que de Fernando de Antequera se hace en la Crónica de Juan II " Fué muy hermoso de gesto: fue hombre de gentil cuerpo, más grande que mediano, tenía los ojos verdes e los cabellos color de avellana mucho madura. Era blanco e mesuradamente colorado, las manos largas e delgadas (104).

Quedan por analizar los dos personajes que presentan a los donantes. Post piensa en San Benito presentando al arzo-

bispo y Santo Domingo de Guzman con el Rey (105), opinión que comparte también Lafuente Ferrari (106). Sanchez Canton identifica a los dos santos como San Benito y San Bernardo (107).

La presencia de San Benito se explica por la advocación del Monasterio al que estuvo destinado el Retablo. El otro personaje, con hábito blanco y manto negro, responde sin duda a la representación de San Vicente Ferrer, cuya presencia al lado del rey se justifica por su intervención en el Compromiso de Caspe.

Este tema de la Virgen con Niño, que ocupa la parte central del Retablo, explica la importancia de los temas dedicados a la Virgen en la pintura de este momento. Tiene una función iconográfica dentro del contexto del Retablo, como es la de establecer un parangón entre Cristo, a quien está dedicado todo el Retablo, y su Madre cuya importancia se acentúa en el siglo XIV. Pero esta escena tiene importancia también por la presencia de los dos personajes, que aparecen como donantes, y que permiten darnos la visión real del de los personajes del momento histórico en que vive, al tiempo que nos sirve para fechar la obra.

ICONOGRAFIA DEL RETABLO DE DON SANCHO DE ROJAS

## NOTAS.-

- (1).- DANIEL (7,9)
- (2).- Según la genealogía que aparece al principio del Evangelio de San Mateo, David es hijo de Jessé ( Isaf) raíz viva del árbol genealógico cuya mas alta rama culmina en la Virgen y Cristo.(MATEO 1 (1-2) ).
- (3).- Sus victorias sobre el Leon o sobre Goliath anuncian la Victoria de Cristo sobre Satan. Su vuelta a triunfar vencedor de Goliath, presagia la entrada en Jerusalem, su lapidación los Improperios etc...
- (4).- "Del fruto de tus entrañas pondré sobre tu trono" SALMOS, 131, II, 10 (132, 11).
- (5).- Título que se dá a todos los jefes de las tribus de Israel que han precedido a Moisés, pero que en sentido estricto se aplica a Abraham, Isaac y Jacob.
- (6).- El nacimiento y la circuncisión de Isaac anuncian la Natividad y Circuncisión de Jesus. El sacrificio de Isaac se pone tambien en paralelo con el camino del Calvario.
- (7).- GENESIS, 22, 18.
- (8).- LUCAS, 1, 26-38.
- (9).- Vulgarizados en Occidente por Vicente de Beauvais en el Speculum Historiae y por Jacobo de Vorágine en la Leyenda Dorada.
- (10).- Estos Evangelios narran que el primer encuentro tuvo lugar en la Fuente cuando la Virgen fué a por agua (Evangelio Armenio de la Infancia de Cristo, el Pseudo-Mateo (cap.IX) ). La segunda Anunciación tendría lugar despues de haber entrado la Virgen en casa.
- (11).-PROTOEVANGELIO DE SANTIAGO, cap.XI-XII.
- (12).-Meditationes vitae Christi, cap IV en el T.VI de las Obras de S.Buenaventura.Roma 1596,in fol.

- (13).- REAU.L., Iconographie de l'art Chrétien.T. II: Iconographie du Nouveau Testament. Paris 1957. pag.177.
- (14).- REAU.L., ob.cit. pag.182.
- (15).- COHEN,G. Histoire de la mise en scene dans le théâtre religieux français de Moyen Age 1906 pag, 104. Explica los puntos comunes en las relaciones arte teatro por una fuente comun: los manuscritos. Según las conclusiones de E. Mâle esta tesis no se puede defender mas que para el siglo XIV y XV. MALÉ;E. L'Art religieux du XII siècle. Paris 1946. pag, 140.
- (16).- REAU.L. ob,cit. pag.183 La influencia profana seria la del baston de mensajero con que se representaba al Dios Mercurio mensajero de Jupiter.
- (17).- LUCAS I, 26-38 y APOCRIFOS: Protoevangelio de Santiago cap, XI-XII y Pseudomateo cap IX.
- (18).- LUCAS. 1, 26-28.
- (19).- Protoevangelio de Santiago, Evangelio de la Natividad y Evangelio Armenio de la Infancia de Cristo.
- (20).- Evangelios de la Natividad: Protoevangelio de Santiago cap. XI y Pseudomateo cap. IX.
- (21).- REAU.L. ob,cit. pag.180.
- (22).- Pseudo Buenaventura " Meditaciones sobre la vida de Cristo ".(cap.IV)
- (23).- LUCAS. 2, 22-40
- (24).- LEVITICO, 12, 6.
- (25).- EXODO, 13, 2 - 12, 15.
- (26).- LUCAS, 2, 22-40
- (27).- LUCAS, 2, 22-24
- (28).- LEVITICO, 12, 3-5, 11
- (29).- LEVITICO, 12, 1-3

- (30).- Según Mhle el primer ejemplar de rey negro aparece en el siglo XIV, pero se duda bastante tiempo en introducirlo pues, el negro pasaba por ser el color del diablo. MALE. E. L'art religieux du XII siècle. Paris 1947.
- (31).- SALINS. 67, 70.
- (32).- REAU. L. ob. cit. pag 242.
- (33).- En su estudio sobre los Reyes Magos y el Drama Litúrgico (Gaz, S.A. 1930), E. Mhle. dice que el gesto del primer rey Mago que se arrodilla para ofrecer su presente, se inspira en la puesta en escena del Teatro Religioso. Esta afirmación ha sido refutada por Leclercq (Leclercq. Dictionnaire D'Archeologie Chrétienne. 1931) quien ha demostrado que este gesto, se encontraba ya en monumentos antiguos : en bajorrelieves del s. IV y del V y en una empuña de Monza que se fecha indiscutiblemente en el siglo VI.
- (34).- REAU, L.: ob, cit. pag, 248
- (35).- MATEO, 2, 1-12.
- (36).- ISAIAS, 60, 1-6.
- (37).- PROTOEVANGELIO DE SANTIAGO cap. XXI. PSEUDO-MATEO cap. XVI y EVANGELIO ARABE DE LA INFANCIA DE CRISTO, cap. VII.
- (38).- MATEO, 26, 67; MARCOS, 14, 65; LUCAS, 22, 63.
- (39).- MARCOS, 14, 60-65.
- (40).- MATEO, 26, 67-68.
- (41).- MARCOS, 14, 65.
- (42).- LUCAS, 22, 63-64.
- (43).- MATEO, 27, 26; MARCOS, 15, 15; LUCAS, 23, 16-22; JUAN, 19, 1.
- (44).- MATEO, 27, 26.
- (45).- Aristófanes, Equit. 1228. Plauto, Captiv. III, 4, 68. Terencio, Adelph. V, 2, 6.

- (46).- Los esclavos condenados a la crucifixión debían llevar ellos mismos su cruz hasta el lugar del suplicio.
- (47).- MATEO, 27, 31; MARCOS, 15, 21; LUCAS, 23, 26.
- (48).- JUAN, 29, 16.
- (49).- REINACH, S. Simon de Cyrene, Cultes, Mythes, Religions, IV.
- (50).- MATEO, 16, 24; MARCOS, 8, 34.
- (51).- SALMOS, 22y 69.
- (52).- JUAN, 19, 16-18; MATEO, 27, 24 -38; MARCOS, 15, 15-15; LUCAS, 23, 25-34.
- (53).- APOCRIFOS DE LA PASION Y RESURRECCION. Actas de Pilatos cap. IV al X.
- (54).- REAU.L. ob. cit. pag.
- (55).- HEBBERT, Le problème de la transfixión du Christ, Paris. 1940.
- (56).- JUAN, 19, 28-30.
- (57).- Tesis expuesta por GRONDYS, L.H: L'Iconographie byzantine du Crucifié mort sur la Croix, Bruselas, 1941.
- (58).- SANTA BRIGIDA, Revelaciones IV, cap. 70.
- (59).- Especie de "clavija" que pasando entre las piernas sostenía el peso del cuerpo de los condenados.
- (60).- JUAN, 19, 23.
- (61).- SALMOS, 21, 19 (22, 19).
- (62).- JUAN, 19, 24.
- (63).- JUAN, 19, 23.
- (64).- JUAN, 19, 25.
- (65).- EVANGELIO DE NICODEMO, cap. X, 4.
- (66).- PSEUDO-BUENAVENTURA, Meditaciones sobre la vida de Cristo.

- (67).- MILLET, G.: Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile. pág, 417.
- (68).- El ejemplo más antiguo está en el púlpito de Pisa.
- (69).- PSEUDO-BUENAVENTURA.: Meditaciones sobre la vida de Cristo.cap, LXXX.
- (70).- REAU, L.: ob, cit. pág, 540. y MALE, E.: L'Art Religieux du XII siècle. págs, 101-104.
- (71).- MILLET, G.: ob, cit. pág, 491.
- (72).- MALE, E.: L'Art Religieux de la fin du Moyen Age. pág, 27.
- (73).- EVANGELIO DE NICODEMO.: cap, VII y las MEDITACIONES DE SAN BUENAVENTURA ponen a la Virgen en una actitud semejante en el cap, LXXXI.
- (74).- MALE, E.: L'Art Religieux du XII au XVIII siècle. Paris 1946. pág, 110.
- (75).- MATEO: 27, 57-61. MARCOS: 15, 42-47. LUCAS: 23, 50-55. JUAN: 19, 36-42.
- (76).- REAU, L.: ob, cit. pág, 532.
- (77).- REAU, L.: ob, cit. pág, 532.
- (78).- De Eva no se habla en el Evangelio de Nicodemo. Su presencia es una invención tardía de los pintores postbizantinos. REAU, L.: ob, cit. pág, 533.
- (79).- REAU, L.: ob, cit. pág, 535.
- (80).- Entre Cristo sacando a Adán y Eva del Limbo y Orfeo arrancando a Euridice de los Infiernos., el parecido es evidente. REAU, L.: ob, cit. pág. 532.
- (81).- CBB.: 41, 11/12.
- (82).- Motivos divergentes que aparecen aislados en arte Imperial de Roma y de Bizancio, en donde se representa.



al emperador tanto pisando al enemigo venciendo  
liberando a un pueblo o una provincia esclav  
tando a una figura simbólica postrada delant  
El Arte Cristiano ha tomado estos dos motivos  
fundido. André Grabar, en su estudio sobre  
en el Arte Bizantino. Paris 1936.

- (83).- LUCAS, 24, 50-53.
- (84).- MARCOS, 16, 19-20.
- (85).- HECHOS DE LOS APOSTOLES, 1, 9-12.
- (86).- JUAN, 20, 17.
- (87).- Utilizándose sólo para bendecir.
- (88).- HECHOS DE LOS APOSTOLES, 1, 9.
- (89).- Esta hipótesis se apoya en varios ejemplos.  
ras. MEYER SCHAPIRO, The image of the disa  
Christ. Gaz.B.A. New York.
- (90).- HECHOS DE LOS APOSTOLES, 1, 14.
- (91).- HECHOS DE LOS APOSTOLES, 2, 1-41.
- (92).- BALTRUSAITIS, J. Círculos astrológicos  
a finales de la E.M.
- (93).- La visión prestada al Papa, tiene un origen  
ficio: los fieles y el celebrante veían en en en en el  
imagen bizantina, probablemente en mosaico coiceico  
de Piedad adosado a la Cruz; esta imagen "a "n "n "an  
tacada del muro es la que habría dado lugar a la leyenda.  
miento de la leyenda. Raimondo Sesozzi, La La La La  
basilica di Santa Croce in Gerusalem. Roma 1960, p.  
pag. 155. Otra tradición más reciente pone la leyenda  
ción en la Iglesia de San Gregorio en el monte  
Esto es lo que recuerda una inscripción y un relieve.  
lieve. Barbier de Montault, Oevres Com  
pag. 235. En otra tradición se dice que la leyenda  
vo lugar en el Panteón, lo que resulta improbable  
que en tiempos de San Gregorio, el Panteón no existía.

- como  
leva  
de él  
los  
Imper
- )- había en efecto en Santa Cruz de Jerusalén una capilla subterránea dedicada a San Gregorio el Grande. Es aquí donde se ha encontrado recientemente el mosaico del que nos habla Besozzi (mosaico bizantino de 28 x 23 cm. MALE, E. ("L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age" pag. 70) ha encontrado en la obra de un grabador flamenco, Israël van Mecheln, contemporáneo de Dürero, una estampa que da una copia de la imagen conservada en Roma en la Iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén, que representa a Cristo desnudo con las manos cruzadas, desnudo cuerpo y adosado a la Cruz. Es el prototipo de todos los Cristos de Piedad.
- )- esta imagen, en efecto, aparece en Oriente a partir del siglo XII como dice MALE, E.: "L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age", pag. 100. Tema sobre el que habla también G. MILLET, "Recherches sur l'iconographie de l'Evangile", pag. 483 y sig.
- mini  
rnig
- )- Este tema fue popularizado por los peregrinos que daban la vuelta a las Siete Basílicas de Roma y por la escultura funeraria e imaginería piadosa.
- )- El Arte Bizantino ha creado un gran número de tipos originales de la Panagia o Phœotokos, cuyas variantes son las que han pasado al Arte Medieval de Occidente.
- ráfi
- )- Este tipo iconográfico de la Virgen Majestad, aparece desde el siglo IV; en las Adoraciones de los Magos, donde se ve a la Virgen en actitud rigurosamente frontal, sentada en un trono con el Niño sobre sus rodillas, con expresión grave y hierática.
- onog  
bside  
Cris  
ada"  
naci  
ria d  
O. 49  
apari  
Celi  
ajore  
" T.  
ión t  
le ya  
era I
- )- CODEMI, J.: La Virgen desde sus orígenes al Renacimiento. Roma 1924. pag. 6.
- )- Generaciones y Semblanzas, 1517. Crónicas de los Reyes de Castilla. B. A. E. Madrid 1953. pag. 719.
- )- ANCIÓN DE BACNA, T. II pag. 146.
- )- ANCHEZ CANTON F. J.: El Retablo viejo de San Benito el real de Valladolid en el Museo del Prado. A. E. A. XIV, 1940-1941. pag. 272-278.
- )- OST, CH. R.: A History of Spanish Painting. V. IX- part. I. pag. 785.

- (104).- Crónica de Juan II, cap, VI, pág, 371. Crónicas de los Reyes de Castilla. B.A.E. Madrid 1953.
- (105).- POST.CH.R. ob.cit, V. IV - Part. II. Cambridge 1933. pag, 650.
- (106).- LAFUENTE FERRARI.E.: El Prado del Rómanico al Greco. Aguilar, Madrid 1965, pág, 64.
- (107).- SANCHEZ CANTON.F.J. ob. cit.

### LA IMAGEN DE CRISTO EN EL RETABLO

El Retablo, obra significativa del Trecento en Castilla, es un buen ejemplo para estudiar la figura de Cristo, ya que en las distintas escenas repite un mismo tipo físico con iguales características.

La iconografía seguida por el artista en esta obra es la que podemos llamar tradicional pero con algunas peculiaridades propias de su estilo que caracterizan el aspecto físico del Cristo. Estudiaremos esta representación de la imagen de Cristo, dejando aparte las distintas maneras de representarle en cada una de las escenas del Retablo, que entrarían dentro del ciclo iconográfico de su vida evangélica.

La aversión del pueblo judío por las imágenes ha impedido que se nos transmitiera la representación auténtica de Cristo; las primeras representaciones que tenemos datan del siglo II. Ninguno de los Evangelios Canónicos aluden a como era Cristo; en el Antiguo Testamento encontramos alusiones al retrato de Cristo en las figuras y en las profecías que anuncian su venida.

Varios Padres de la Iglesia, sobre todo entre los griegos, inspirándose en ciertas expresiones de los profetas han sostenido que Cristo tenía un aspecto externo humilde y desagradable (1): Isaías hablando del

" Servidor del Eterno " nos dice : " No hay en él parecer, no hay hermosura para que en él nos complazcamos " (2). San Clemente de Alejandria nos dá un fundamento que apoya la fealdad de Cristo : " No tiene belleza de la carne, sino la verdadera belleza del alma " (3). San Justino, Clemente de Alejandria, San Basilio, San Cirilo de Alejandria apoyaban esta fealdad de Cristo (4). Tertuliano describe a Cristo con : " vultu et aspectu inglorius ". Origenes nos dice que Cristo es semejante a un hombre insignificante a un esclavo (5).

A partir de San Juan Crisóstomo, Gregorio de Nyssa , Teodoreto etc..., sostienen por el contrario la belleza física de Cristo, apoyándose en el texto de los Salmos en que se dice: " tú eres el más bello de los Hijos de los hombres, la gracia está extendida en tus labios " (6). Esta opinión ha prevalecido en el sentido de que si la cara del hombre refleja la belleza espiritual de su alma, Jesucristo ha debido ser el más bello de los hijos de los hombres.

San Jerónimo hablando de Cristo dice que el resplandor de su cara y la majestad de su divinidad, eran capaces de atraer sobre el Hombre-Dios, desde una primera mirada, los corazones de quienes le miraban. Sus ojos brillaban con un resplandor celeste y la majestad divina resplandecía en su cara (7). Según Santo Tomás; Cristo poseía en el más alto grado una "belleza corporal", que daba a su cara un caracter a la vez gracioso

y majestuoso. (8).

Una carta apócrifa de Léntulo, proconsul en Judea antes de Herodes y contemporáneo de Jesús, que data de los primeros siglos de nuestra Era, nos describe a Jesús como un hombre de gran talla, con cabellos rizados, partidos por la mitad y cayendo sobre sus espaldas, con espesa barba : " En este tiempo apareció un hombre que vive todavía y que está dotado de una gran potencia, su nombre es Jesucristo...este hombre es de buena estatura y bien proporcionada, su fisonomía es severa y llena de virtud... sus cabellos tienen el color del vino, hasta el nacimiento de las orejas son lisos y sin resplandor, pero desde las orejas a los hombros brillan y se rizan. A partir de los hombros caen por la espalda distribuidos en dos partes, a la manera de los nazarenos. Frente pura y unida ... La barba es abundante del color de los cabellos y partida. Los ojos son azules y muy brillantes ... de figura es el más bello de los hijos de los hombres " (9).

San Juan Damasceno en el siglo VIII, recoge esta tradición después de haber dicho que Constantino hizo reproducir la figura humana de Cristo sobre pinturas y mosaicos, describe el tipo que se adoptó de la siguiente manera: " Se le representó tal como lo habían descrito los antiguos historiadores, con cejas que se juntan, bellos ojos, nariz larga, los cabellos en bucles, el cuerpo encorvado, una figura joven, barba negra, un tin-

te de color de trigo, como era el de su madre y largos dedos " (10).

El monje Epifanio el Griego en el siglo XI habla de como Cristo sobresalía por su belleza: muy alto con cabellos de color de oro, largos y rizados, con las cejas oscuras y de color moreno, resplandeciente, los ojos muy bellos, lleno de dignidad sabiduría y dulzura, el es semejante en todos los aspectos a su madre. (11).

En el siglo XIV se tiene una descripción minuciosa de Nicéforo Callisto, que casi es la descripción de una imagen bizantina: " He aquí el retrato de Nuestro Señor Jesucristo según nos lo han enseñado los ancianos y tal como se puede dar la descripción imperfecta en un escrito. Su cara era notable por su belleza y su expresión, la estatura de siete palmos por lo menos, los cabellos tiraban a rubios, no eran muy espesos pero un poco rizados en su punta. Sus cejas eran negras, pero no exactamente arqueadas, sus ojos tirando a merro- nes, llenos de vivacidad y con un encanto inexplicable . Tenia la nariz larga, la barba corta y pelirroja, pero llevaba largos cabellos, jamás las tijeras pasaron por su cabeza, ninguna mano de hombre lo ha tocado ni la de su madre cuando era pequeño. Su tez era más o menos del color del trigo. Su cara no era redonda ni alargada, tenía mucho de la de su madre sobre todo en la parte inferior. La gravedad, la prudencia, la dulzura y una elo -

cuencia inalterable se prendaban de su figura. En fin se parecía en todo a su divina y casta madre (12).

Cuestiones religiosas son las que fijaron definitivamente la iconografía del tipo de Cristo. A fines del siglo VII, el Concilio de Quinisexto declaró la imagen de Cristo preferible a las representaciones simbólicas (13). Esto hizo que los pintores precisasen los trazos característicos de la figura divina. Predominó la de Damasceno siguiendo la descripción de Léntulo. Las Meditaciones del Pseudo-Buenaventura popularizan este tipo en el Arte de la Edad Media. El retrato trazado en la carta de Léntulo, aparece en Bizancio y se populariza. El Arte de Occidente ha adoptado a partir del siglo V este tipo de Cristo, caracterizado por una abundante cabellera que está separada en su cima por una raya y cae en bucles sobre los hombros. En Oriente se representa siempre a Cristo con largos cabellos, refiriéndose a un pasaje del Libro de los Jueces, en donde se dice de Sansón prefigura de Cristo, : "a cuya cabeza no ha de tocar navaja, porque será nazareno de Dios... será el que primero librá a Israel de la mano de los filisteos " (14).

Otro aspecto a analizar de Cristo será la barba. Al lado del Cristo adolescente, imberbe de los primeros siglos, se extiende cada vez más la figura de Cristo que surge a partir del siglo IV más majestuosa, con largos cabellos y barba espesa, con expresión severa y melancólica. El Cristo imberbe es una creación helenística y el Cristo barbudo es sirio. Estos dos tipos coe-



xisten desde los orígenes tanto en Occidente como en Oriente. Así vemos un Cristo con barba rizada en el cementerio de Domitila, mientras que en Oriente el Cristo conserva cara juvenil e imberbe sobre las columnas del Cimborrio de San Marcos de Venecia, traídaes de Antioquia. Pero a partir del siglo VI la figura majestuosa con barba es exclusiva de Oriente, mientras que en Occidente el Cristo imberbe lo encontramos también en el Arte Románico del siglo XII (15).

En cuanto a las vestiduras del Salvador, los Evangelistas aportan datos que han inspirado a los artistas. Cristo iba vestido como la mayor parte de los galileos (16), llevando sobre la cabeza el Koufieh o turbante. Tenia una túnica sin costura (17) y el manto amplio que ceñía con un cinturón. Estas ropas no eran blancas se transformaron en la Transfiguración, ni más este color era lujoso y se empleaba para los mantos militares (18); el marrón, el azul y las rayas de colores sobre fondo blanco eran entonces comunes y se empleaban en la confección de vestidos sobre todo de lana, lino o algodón. Iba calzado con sandalias atadas con correas (19).

Además de estas fuentes iconográficas, habría que tener en cuenta los distintos retratos que se tienen de Cristo, incluyendo las imágenes ajeiropoetas, debidas según la tradición a <sup>las</sup> manos de Cristo, como son el Santo Mandilión del Rey Abgar de Edesa, el Velo de la Santa Verónica y la Sábana Santa de Turín, y las imágenes jeiropoetas, debidas a las manos de los hombres

como el Volto Santo de Lucca, el retrato de Cristo hecho por San Lucas etc... (20), que han influido en los artistas para fijar el tipo iconográfico de Cristo en el arte.

El tipo adoptado en el Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas se corresponde con el que aparece en el Arte Cristiano a partir del siglo IV, que se caracteriza por tener la melena separada con una raya en medio, bucles que caen sobre los hombros, dos mechones sobre la frente, bigote y barba partida, nimbo cruciforme y corona de espinas en alguna escena de la Pasión.

Analicemos cada uno de estos elementos que constituyen el aspecto físico de Cristo presentado por el Maestro de Don Sancho de Rojas, en donde el artista ha forjado un arquetipo que repetirá en toda su obra:

La melena es larga con raya perfectamente marcada en el centro y con dos mechones de pelo corto que caen sobre la frente surgiendo de esta raya, los cabellos caen en bucles sobre los hombros y espalda. El bigote caído y la barba se funden, recortando la cara; la barba no es muy larga, pero bastante poblada y separada en dos mitades iguales del mismo color que la melena.

En el retablo unas veces aparece Cristo con los ojos abiertos y otras cerrados según las distintas escenas. Los ojos son rasgados con forma almendrada, en ge-

neral grandes y con ceja muy marcada inclinada ligeramente hacia abajo, en ellos se aprecia la preocupación del autor por el modelado, presentando una protuberancia en la parte inferior que hace que el ojo se nos presente como en relieve.

El tipo de boca es pequeña y el artista la coloca ligeramente entreabierta. La nariz muy recta y ancha y en la frente fruncida se aprecian algunas arrugas. En general la cara marca una línea ovalada que se va estrechando hacia la barba para terminar en punta. Podemos decir que es un tipo de cara que a pesar de tener sus rasgos muy marcados y de ensancharse por los pómulos que son algo salientes, tiende a la estilización.

Otro de los atributos es el nimbo, en todas las escenas aparece Cristo con el nimbo crucífero. La cruz es patada y de color rojo, el resto del nimbo es dorado con una decoración a base de un punteado en relieve con motivos redondos en forma de perlas, que se van repitiendo y la parte restante del nimbo con menudos huecos o rehundidos. Es un tipo de nimbo muy cuidado, que vemos no solo en Cristo sino en todos los otros personajes del retablo, y que tiene al mismo tiempo una gran relación con modelos italianos, como vemos en obras de Antonio Veneciano o Nardo de Cione etc...

El tipo iconográfico de Cristo representado por el Maestro de Don Sancho de Rojas, responde al tipo Si-

rio y se ajusta a la iconografía fijada en la Edad Media, en la Pintura del Trecento con algunas características que ya habían aparecido en la pintura de Bizancio. Su fuente iconográfica remota la podemos encontrar en la carta de Lentulo recogida en el siglo XIV por Nicéforo Callixto (21).

Si hemos de buscarle una inspiración en alguna imagen ajeiopoeta la encontramos en la Sabana Santa de Turín. El modelo de Cristo responde al mismo tipo de cabeza estilizada con nariz muy recta y ojos grandes. La melena también es semejante, cae en bucles sobre los hombros, si bien la de Sancho de Rojas es más larga. El bigote y la barba partida son exactamente iguales.

El modelo de Cristo es el mismo en todas las escenas, pero en algunas como en los Improperios, Flagelación y Camino del Calvario, Cristo está con los ojos abiertos mientras permanece con ellos cerrados en las restantes escenas.

Se aprecian también diferencias en sus vestiduras, solo aparece vestido con túnica larga que le llega a los pies en dos escenas: Los Improperios y en el Camino del Calvario, en las demás lleva el paño de pureza característico de todos los momentos de la Pasión. Otra diferencia está en la corona de espinas que solo aparece en el Camino del Calvario, Crucifixión, Piedad, mientras que en las restantes escenas se dejan ver las señales de las heridas de esta corona, sin que se la repre-

sente; tanto en las Imágenes como en la Flagelación -  
 ción Cristo aparece sin corona. Sin embargo a pesar de  
 estas diferencias hay una uniformidad en las distintas  
 representaciones de Cristo, y sobre todo hay una carac-  
 terística común a todas ellas: la expresión y el senti-  
 miento. Una clara dominante es la expresión de sufrimien-  
 to vemos en todos los Cristos del Retablo, unida a una  
 gran serenidad y melancolía. El pintor, influido por el  
 pensamiento de fines de la Edad Media ha querido repre-  
 sentar al Cristo como hombre que sufre, pero al mismo  
 tiempo con majestad y serenidad, como podemos apreciar  
 muy bien en la escena de la Flagelación.

Analizaremos ahora las distintas relaciones icono-  
 gráficas que presenta este Retablo con otros ejemplos  
 castellanos, catalanes, italianos o bizantinos:

Una de las grandes obras castellanas, que pode-  
 mos poner en relación con el Retablo de Don Sancho de Ro-  
 jas, e incluso pensar en que sea obra de una misma mano,  
 es la Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo. En  
 ella vemos también representada una iconografía muy am-  
 plia de Cristo y el modelo de alguna de sus escenas es  
 prácticamente el mismo, melena, dos rizos en la frente,  
 barba partida, nimbo crucífero e incluso la manera de  
 hacer la cara, pero donde más se advierte su similitud  
 es en la forma de los ojos, detalle que se aprecia muy  
 bien comparando el Cristo del Descenso al Limbo de la  
 Capilla de San Blas con el del Camino del Calvario del  
 Retablo de Don Sancho de Rojas.

En la Capilla de San Blas el Cristo lleva también nimbo crucífero, pero mientras que en el del Retablo el nimbo de Cristo era igual al de los otros personajes con la única diferencia de que este era crucífero, en la Capilla es distinto, tiene una decoración a base de rayas oblicuas que se entrecruzan formando un enrejado. A diferencia del Retablo, la cabeza de Cristo va recortando el nimbo por su circunferencia interior. El óvalo de la cara es el mismo. En estos dos ejemplos vemos una similitud no solo en el aspecto físico sino en el espiritual; los dos Cristos son hombres que sufren, pero con la gran serenidad de su naturaleza divina.

El Cristo del Maestro de Don Sancho de Rojas podemos ponerlo en relación también con algunos modelos catalanes. Ferrer Bassa en la Capilla de San Miguel del Monasterio de Pedralbes de Barcelona tiene un Cristo muy semejante aunque con las ligeras diferencias debidas al tipo de soporte de la obra. El modelo como el del Retablo es muy italiano, la melena es menos abundante y la barba menos espesa, mantiene el mechón de pelo sobre la frente, pero menos marcado. La cara lo mismo que la del Retablo se puede inscribir en un óvalo, aunque es más ancha por la parte de los pómulos pero en general responde a un mismo tipo, de nariz recta y ancha y ojos rasgados. El nimbo de Pedralbes deriva de los empleados por Giotto, rayados, el del Retablo con decoración de perlas es semejante también a modelos italianos.

Por todas estas características se aprecian que aunque las dos obras no son iguales responden a un mismo tipo; sin embargo otros modelos catalanes como los de los Serra o seguidores suyos son de tipo sienés con mayor elegancia pero con menos expresividad, como vemos por ejemplo en la Santa Cena del Retablo de Sigüenza del Museo de Arte de Cataluña atribuido a los Serra. La cara de Cristo es un óvalo perfectamente recortado, la mole- na más abultada por la parte de arriba con solo un me- chon en la frente pero buscando la estilización, el bigote perfectamente separado de la barba va hacia aba- jo y la barba casi se ha convertido en perilla. Todo ello sin estar muy delimitado, sino formando un ligero sombreado, en general es un Cristo más estilizado y me- nos expresivo que el del Retablo de Don Sancho de Rojas.

Un antecedente directo del tipo de Cristo del Retablo lo encontramos en la Pintura Italiana del Tre- cento, sobre todo en la Pintura Florentina. Como ante- cedente de esta pintura florentina, Cimabue presenta un primer escalon de enlace entre lo bizantino y la Pintu- ra Gótica del Trecento, como vemos en el abside de la Catedral de Pisa con una imagen de Cristo muy próxima todavía a Bizancio.

De las dos grandes corrientes italianas: Floren- cia y Siena, Florencia y sobre todo Giotto es el que pre- senta en sus Cristos una mayor conexión con el Re- tablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas. El Cristo de Giotto deriva de la Pintura Bizantina a través de Cima-

bue pero al mismo tiempo se aparta de las caracterís-  
ticas de esta pintura, para Giotto es más importante  
el aspecto humano de Cristo que su divinidad.

En el Juicio Final de la Capilla Scrovegni o  
en la expulsión de los Mercaderes del Templo en la Ba-  
síllica inferior de Asís etc..., vemos que conserva el  
tipo primitivo tradicional de frente ancha, cara oval,  
ojos dulces y barba corta con una cierta inmovilidad en  
su cara que quizá sea un recuerdo de la influencia bi-  
zantina. Es un modelo semejante al del Retablo pero con  
melena más corta, raya ligeramente marcada y barba me-  
nos espesa. La nariz recta derivada de lo bizantino es  
igual y los ojos grandes y rasgados de Giotto son muy  
semejantes a los del Retablo. En suma las dos caras for-  
man un óvalo, en el Retablo tiende a la estilización por  
la barba partida; en Giotto la barba no es partida y for-  
ma como un ligero sombreado que desdibuja el contorno  
de la cara. Tienen de común también estos dos artistas  
la gran preocupación por la expresión y el querer repre-  
sentar a un Cristo que sufre con una gran serenidad y  
melancolía.

El tipo de nimbo del Retablo aunque derivado del  
Trecento difiere del de Giotto formado por rayas que se  
juntan hacia el diametro interior derivado de las pri-  
meras representaciones del nimbo con rayos. Así pues las  
conexiones de Giotto con el Retablo están en que presen-  
tan el mismo tipo de cabeza, pero el Cristo del Retablo



es menos escultórico y tiene mayor estilización por la barba partida que se prolonga en dos puntas. La melena con raya muy marcada del Retablo cae en rizos separados por la espalda difiere de la Giotto que salvo en sus Crucifixiones presenta una melena no tan larga y que se adapta al cuello. La frente con arrugas del Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas contrasta con el modelado plano de Giotto, así como la corona de espinas que es un elemento que aparece solo en el Retablo. Giotto tiene como el Maestro de Don Sancho de Rojas a una concepción de Cristo noble y dignificado.

Otros pintores florentinos discípulos de Giotto repiten el mismo tipo de Cristo que el del Retablo; como vemos en las obras de Taddeo Gaddi en su Cristo de la Iglesia de Ognissanti, en los Funerales de la Virgen del Museo de Cambridge o en el Políptico Baroncelli de Florencia en donde se sigue un tipo iconográfico muy semejante al del Retablo aunque con menos barba, los rizos han desaparecido y la cabellera es más rubia. El nimbo también es distinto pero dentro del mismo tipo de nimbos florentinos. La nariz y los ojos son semejantes, la cara forma también un óvalo como en Giotto; se distingue del del Retablo en que la barba forma un ligero sombreado en torno a la cara alternando de esta manera la estilización que es mucho más acusada en Rojas por la barba partida.

Otro florentino Pacino de Bonaguida en sus Cristos o Crucifijos de Santa Felicità de Florencia o en el

de la Academia de Bellas Artes, presenta grandes conexiones con el del Retablo; tiene el mismo tipo de cara ovalada, la única diferencia es la carencia de los dos rizos de la frente, característicos de toda la pintura florentina, y el sombreado en su cara que atenua su estilización. Modelo muy semejante a este presenta Jacopo del Casentino. Antonio Veneciano, en la Coronación de la Virgen de la Colección de Mr. Richard de Nueva York o en el Milagro de las Bodas de Cana del Camposanto de Pisa hace también un Cristo semejante al del Maestro de D. Sancho de Rojas. En el Juicio Final del Camposanto de Pisa, atribuido por unos autores a Orcagna y por otros a Francisco Traini, vemos un Cristo semejante con una gran expresión de justicia.

Los Cristos de la Escuela de Siena, se apartan más del Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas, aunque tienen un origen común en la pintura bizantina:

Duccio iniciador de la Escuela de Siena en su Aparición de Cristo en el Cenáculo <sup>de la Maestà</sup> del Museo del Duomo de Siena, da una trasposición del modelo de Pantocrator bizantino, en donde no hay preocupación por la anatomía, por el contrario a lo que sucede en el Retablo, el Cristo carece de volumen y no tiene expresión en su cara. En general es un Cristo mucho más estilizado que el del Retablo de Don Sancho de Rojas. Lo mismo sucede con el Cristo bendiciendo del Museo de Capodimonte de Nápoles de Simone Martini; es también un Cristo derivado de Bizancio, con nimbo crucífero con decoración floral en estuco, ojos rasgados y poca barba con sombreado. Como el de Duccio

difiere del del Retablo en caracer de los rizos, en r que la barba es más menuda pero sobre todo en la forma de la cara que es más estilizada y también el nimbo que tiene la decoración floral típica de Siena.

El Cristo de Simone Martini de la Iglesia de Nuestra Señora des Doms de Avignon es más semejante al Retablo que el anterior, manteniendo la barba partida, los dos rizos en la frente y ojos rasgados de tradición bizantina, pero aunque está más próximo al de Don Sancho de Rojas difiere como ocurre con todas las obras de Martini por su poca expresividad y su estilización.

El antecedente de estos Cristos del Trecento lo encontramos en la pintura y mosaicos bizantinos cuya iconografía tiene una gran influencia en la pintura del Ducento y Trecento italianos:

El Cristo del abside de Cefalù, lleva nimbo crucífero, pelo largo que cae ondulado por la espalda de - jando ver las orejas, de la parte central de la cabeza surgen dos mechones de frente dirigidos hacia la derecha, uno más corto que otro marcando una curva paralela a las cejas. La nariz es muy recta, los ojos muy grandes, característica bizantina, las cejas muy marcadas y la cara con surcos, tiene barba y bigote que se unen formando una ligera ondulación que sirve para recortar la cara marcando algo la barba partida lo cual hace que la figura se estilice. El nimbo como es característico en las figuras bizantinas es muy grande; es nimbo crucífero propio de Cristo, con una serie de moti-

vos decorativos a base de un punteado en relieve. La cabeza se puede inscribir en un triángulo, es estilizada pero se ensancha por la parte de los pómulos, mostrando preocupación por el modelado de las mejillas, ojos y barba.

El Cristo de Monreale sigue el mismo modelo que el de Cefalú, muy bizantino menos expresivo y también menos estilizado; la cara es más ancha aunque sigue la misma preocupación por el modelado, pudiéndose inscribir en este caso la cara en un óvalo en vez de un triángulo.

Más cercano a la pintura italiana es el Cristo de Torcello; con cara más estilizada, pero con mayor preocupación por el modelado y sombreado, planteando ya una relación con Italia, influyendo en la pintura del Duecento y Trecento a través de Venecia. Es el ejemplo más próximo al Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas.

En estos tres ejemplos, vemos que el Cristo Bizantino se caracteriza por ser un Cristo hierático, con unas normas iconográficas fijas a las que se sujetan todos los artistas, siguiendo las leyes de su pintura (22), y según las descripciones que se hacen de Cristo en la Carta de Léntulo. Una de las características más acusadas de estos Cristos es su gran majestad; en ellos podemos decir que predomina el Cristo como Dios al contrario de lo que se observa en el Trecento Italiano o en el caso del Retablo del Maestro de Don Sancho de Rojas así

como en toda la Edad Media , en donde se insiste más en la naturaleza humana de Cristo.

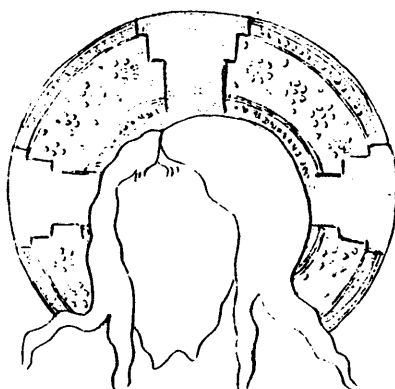
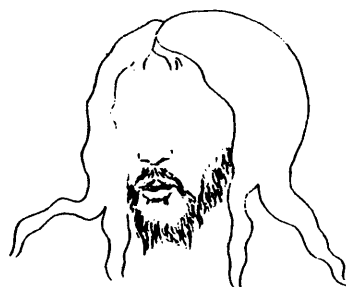
El Cristo del Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas deriva a través de los modelos italianos de estos modelos bizantinos; los Cristos bizantinos presentan un gran hieratismo y majestad, el del Retablo es más humano. Los nimbos son distintos y los cabellos aunque largos son muy abultados y no tienen marcada la raya en el centro, tienen los dos rizos que caen sobre la frente muy marcados y en general más barba que el del Maestro de Don Sancho de Rojas y como es natural carecen de corona de espinas al insistirse más en la naturaleza divina de Cristo.

Como consecuencia de todo esto, el tipo iconográfico del Cristo del Retablo de Don Sancho de Rojas, tiene su verdadera raíz en el Pantocrator Bizantino en el que se ven las mismas características. Pero esta herencia bizantina la ha recibido a través de la Pintura Italiana del Trecento y más concretamente de la Pintura Florentina con su gran preocupación por el modelado y la expresividad.

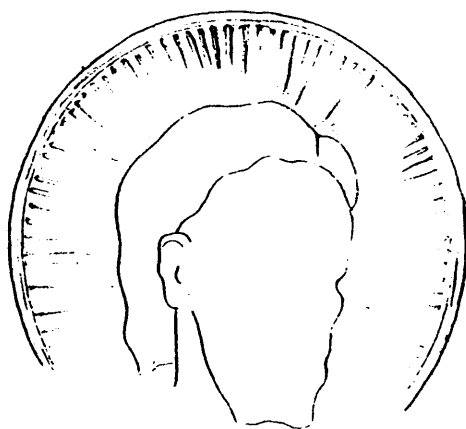
CARACTERISTICAS

	R.SANCHO DE ROJAS	P.FLORENTINA	P.BIZANTINA
MELENA	larga raya marcada dos mechones en la frente	no muy larga raya ligera- mente marca- da.	larga,abultada dos mechones en la frente
BARBA	larga, espesa bigote caído partida	corta bigote caído con sombreado	larga, espesa bigote caído partida
OJOS	grandes rasgados ligeramente almendrados	grandes rasgados dulces	grandes almendrados sin expresión
NARIZ	grande recta	grande recta	grande recta
CARA	oval tendiendo a estilizarse	oval frente ancha inmovilidad	oval hieratismo
NIMBO	crucífero decoración perlas	crucífero rayos	crucífero liso cruz con punteado
C.GENERA LES	humanidad serenidad expresividad	humanidad serenidad expresividad	majestad hieratismo inexpresividad

RETABLO DEL ARZOBISPO D. SANCHO DE ROJAS

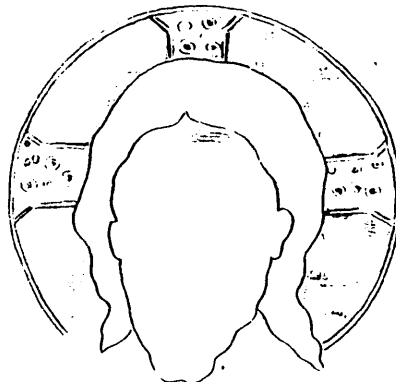
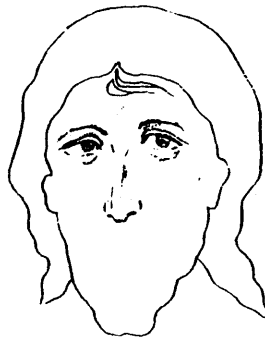


PINTURA FLORENTINA DEL TRECENTO





PINTURA BIZANTINA



LA IMAGEN DE CRISTO EN EL RETABLO

NOTAS.-

- (1).- VIGOUROUX, F.: Dictionnaire de la Bible. T, I. col, 1532-34. Paris 1895.
- (2).- ISAIAS, 53, 2 ; SAN PABLO en Phil, II, 7 también alude a la fealdad del Cristo.
- (3).- LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE .: Herder 1968. Col, 336-357. Klem Alex. Paid. III, 53 y Strom II, 22, 8 ; III, 103, 3 ; IV, 111, 3.
- (4).- CABROL, F. Y LECLERCQ, H .: Dictionnaire d 'Ar - chéologie Chrétienne et de Liturgie. T, VII col, 2394. Paris 1924.
- (5).- LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE.: col 336-337 ob, cit. Tertull, Adv. Iud, 14 y Crigenes, De Carne Christi 9 y en L. REAU, Iconographie de l 'Art Chrétien, vol, II , Paris, 1957.
- (6).- LIBRO DE LOS SALMOS, XLIV, 3.
- (7).- CABROL, F y LECLERCQ, H .: ob, cit, col 2398.
- (8).- REAU, L .: ob, cit.
- (9).- DURAND, P.: Manuel d 'Iconographie Chrétienne Grec- que et Latine par Dionisius. Habla de como el texto se haya en Fabricius, p, 301 del Codex Apocryphus Novi Testamenti, publicado en Hamburgo 1703. Otros au- tores aluden a esta carta: P, Mornand, Le visage du Christ. Mielle, L Image de Christ.
- (10).- CABROL, F y LECLERCQ, H.: ob, cit, col, 2395. San Juan Damasceno Epistola ad Teophilum C. III.
- (11).- JENNER, H.: Christ in Art . London 1923. pág, 22, 23.
- (12).- CABROL, F y LECLERCQ, H.: ob, cit, col, 2398. DU- RAND, P.: ob, cit. y NICEFORO CALLISTI. Hª Ecce-

siastica I, XL.

- (13).- LABBE, Concilia, T. VI, col, 1178, citado en el Dictionnaire d'Archéologie de LECLERQ. col, 2390. T. VIII, 2ª parte.
- (14).- LIBRO DE LOS JUECES.: 13, 5.
- (15).- BREHIER, L.: L'Art Chrétien, son développement iconographique. pag, 72, fig, 12 . Paris 1928
- (16).- MATEO.: XI, 8 ; XXIII, 5 ( Dict. de la Bible: T,III, col 1465-66 ).
- (17).- JUAN.: XIX, 23:
- (18).- MATEO.: XVII,2 ; XXVII, 28
- (19).- MATEO.: III, 2 ; MARCOS, 1, 7 ; LUCAS: III, 16 ; JUAN, 1, 27.
- (20).-REAU, L.: ob, cit.
- (21).- DURAND, P.: Manuel d'Iconographie Chrétienne Grecque et Latine par Dionisius. Habla de como Niceforo Callixto en el siglo XIV recoge este texto en su " Ecclesiastica Historia ", T.I, Libro, I, cap, XL. Paris in folio 1630.
- (22).- DURAND, P.: ob, cit.

### ICONOGRAFIA DE LA VIRGEN

Maria es la transcripción latina del nombre hebreo Miryam (1), cuya etimología correspondía al ideal de belleza de los judíos y de los orientales en general. Este nombre fué impuesto a Maria quince días despues de su nacimiento como era costumbre hacer en las niñas. Fué elegido en recuerdo de la hermana de Moisés y la Virgen fué la única llamada así del Nuevo Testamento hasta mucho despues.

La Virgen es invocada tambien amenudo con el nombre de madre de Dios y otras veces simplemente con el apelativo de Santa Virgen. En la Edad Media surge el nombre de Nuestra Señora, que popularizan San Bernardo y la Orden del Cister. La figura de la Virgen que ocupa un lugar tan importante en el mundo católico, en los Evangelios tiene un papel casi nulo como anota San Bernardo. La Virgen no interviene mas que cuatro veces para decir algunas frases, como el fiat de la Anunciación y el Magnificat de la Visitación; su figura se eclipsa enseguida despues de la Infancia de Cristo, no interviene en su vida pública y solo el Evangelio de San Juan (2) habla de la presencia de la Virgen al pie de la Cruz, pero no hay ninguna noticia suya en el Sepulcro o en la Resurrección de Cristo.

De este silencio de la Virgen en las Escrituras, se han dado distintas explicaciones: Santo Tomás de Villanueva nos dice : " La Gloria de la Virgen es más fácil de

pensar que de describir, es suficiente para su historia que sea descrito que de ella nació Jesús. La basta con ser la Madre de Dios (3).

Ningún personaje del Nuevo Testamento debe tanto a la leyenda como la Virgen ; pues el Evangelio aporta pocos datos sobre ella. En los primeros siglos de la Iglesia , surgen los Relatos Apócrifos , que llenan toda la Edad Media, en ellos la Virgen ocupa un lugar de honor (4). Gracias a estos Evangelios se conocieron los principales pormenores de la vida y muerte de María.

La imaginación popular suplió la falta de noticias evangélicas con las leyendas. La leyenda sobre María sin apoyo en los Evangelios, surgió probablemente en Siria a principios del siglo V y a falta de testimonios, se ha inspirado en la de su Hijo (5). Por esta relación entre Cristo y la Virgen se esforzaron en encontrar imágenes ajeiropoetas (6). La mayoría de las impresiones milagrosas se conservaban en Constantinopla: una de ellas era la Panagia, se contaba que en Diospolis ( Lydda ) en Palestina la Virgen se había apoyado en una columna en donde su imagen quedó impresa de tal manera que Juliano el Apóstata no logró borrarla.

Las creencias de verdaderas imágenes que respondían a las facciones que la Virgen tenía en vida, se explican por las tradiciones que afirmaban la existencia en algunos templos de Jerusalén de retratos atribuidos a San Lucas, conservándose en varias localidades un gran

de imágenes de la Virgen. Sin embargo no consta que San Lucas pintara el retrato de la Virgen, aunque su estilo literario revelara una gran sensibilidad artística. Se sabe que en Cesarea hubo un pintor llamado Lucas, de sobrenombre santo que murió hacia el año 1002, pintor que bien pudo hacer las obras atribuidas a San Lucas (7).

La primera mención de estos iconos data del siglo VI, cuando la Emperatriz Eudocia envió a su hijo Pulqueria uno de estos retratos conservado en Jerusalén. Entre los ejemplares que nos han llegado, el más antiguo es una pintura sobre madera conservada en Roma en la iglesia de Santa María d'Aracoeli, pero una restauración moderna ha revelado que la Virgen de Aracoeli formaría parte de una Deesis del siglo XI, repintada en el siglo XII y en el XIV (8). Por lo tanto los retratos que se conservan atribuidos a San Lucas, no pueden considerarse ni como réplicas lejanas. San Agustín escribió que en su tiempo no se conocía retrato alguno de la Virgen (9); San Ambrosio queriendo describirla no supo hablar más que de las virtudes que la adornaban.

El primer testimonio histórico de esta tradición se halla en Teodoro Lettore, en el siglo VI, narra como la Emperatriz Pulqueria mandó edificar a fines del V (10) la iglesia de los Hodegoi para colocar allí un retrato de la Virgen que le había dado Eudocia. La imagen tomó el nombre de Hodegitria y sirvió de modelo para reproducciones (11).

El primer retrato que se supone pintado por San

Lucas y del que tenemos muchas réplicas es este mencionado por Teodoro, lector de Constantinopla. La Virgen está representada de medio cuerpo, llevando sobre el brazo izquierdo al Niño y la mano derecha sobre su pecho, cubre su cabeza con un manto, el Niño con nimbo crucífero bendiciendo con la mano derecha al modo latino, lleva en su mano izquierda el rollo.

En el siglo VI se menciona otra imagen de la Virgen pintada por San Lucas, es la Virgen Nicopaya( la que dá victoria ) contra los Avaros y la derrota de Forcas, era llevada en los combates; los cruzados la llevaron a Venecia donde es venerada en San Marcos. Esta imagen reproduce en un medallón a la Virgen y al Niño; María coloca su mano izquierda sobre las piernas del Niño y la derecha en su hombro a fin de sostenerle.

El tercer retrato en Mosaico atribuido a San Lucas es el que se conoce con el nombre de Blaqueritisa " el signo " debido a que se veneraba en Blaqueria en Constantinopla. Representa a María en pie como orante con las manos levantadas al cielo, con Jesús sobre el pecho, dentro de una aureola en forma de medallón; este tipo de imagen suele llamarse Platytera. En general todas las Virgenes atribuidas a San Lucas tienen la cara ovalada y una gran dulzura en los ojos que dirige hacia el Niño.

Los artistas de Constantinopla difundieron por todo el mundo cristiano las imágenes de las tablas más célebres que los soldados llevaban en el campo de bata-

lla y los anacoretas tenían en sus cuevas. La misma sociedad fué la que permitió a los artistas occidentales cierta libertad que contribuyó a la lenta evolución de los tipos iconográficos.

Al documento que nos presenta el retrato pictórico hay que añadir las noticias que de la Virgen nos dan los Santos Padres y demás escritores del primer o y segundo milenio, elogiando todos ellos la figura de la Virgen. Estos elogios se pueden resumir en la expresión de San Gregorio de Nicodemia : " Oh hermosísima hermosura de todas las hermosuras ! ! Oh Madre de Dios, sumo ornamento de todo lo hermoso " ( 13 ).

En el Mariale atribuido a San Alberto el Magno ( siglo XII-XIII ) probablemente escrito por Ricardo de San Laurencio ( siglo XIII ), se afirma que el color de la tez de la Virgen era blanco y rosado, su cabello y las niñas de sus ojos eran negros (14).

Cedrenus, en el siglo IX, escribe : " Maria tenía una estatura mediana, tez algo morena, cabello castaño, ojos pequeños y parduzcos, grandes cejas, nariz pequeña , manos y dedos afilados (15).

San Anselmo en el siglo XI-XII describe a Maria de la forma siguiente : " Maria tenía ojos morenos, mirada franca, cejas negras, nariz proporcionada, rostro alargado, manos afiladas como también los dedos, estatura mediana. Llevaba vestidos del color propio del tejido " (16).



En la Guía Bizantina de Dionysius, hablando sobre el carácter de la Virgen se dice que : " La muy santa Virgen era de mediana edad, varios aseguran que media tres codos, la tez de color de trigo, los cabellos castaños así como los ojos. Bellos ojos y grandes cejas; una nariz mediana y largos dedos. Bellas vestiduras. Humilde, bella , sin defecto; amando las vestiduras con sus colores naturales, lo que testimonia su homoforo conservado en el templo que le está dedicado " (17).

El retrato de María está igualmente trazado por Nicéforo Calixto en el siglo XIV, más extensamente que en la Guía Bizantina : " María tenía, dice el historiador eclesiástico las cejas arqueadas y negras, la nariz larga, los labios rojos. Sus cabellos eran amarillos ( dorados ), sus ojos ardientes, leonados y coloreados en la pupila, como la aceituna. Su figura ni rechoncha ni alargada, tenía el color del trigo. Tanto sin alegría como sin turbación ella hablaba poco pero libremente a todos los hombres. Ningún lujo en sus vestiduras, ningún arreglo en su compostura, ninguna debilidad en ella " (18).

Todas las descripciones del físico de la Virgen y muchas otras, fueron generalmente sugeridas por las antiguas imágenes de María que eran tenidas como obras o copias de San Lucas.

El Jesuita español, padre Juan de Villafañe nos describe el retrato de la Virgen y hace un resumen de

de las principales descripciones de la figura y aspecto físico de María, que los Santos Padres y antiguos escritores eclesiásticos hicieron (19).

La figura de la Virgen se fijó en el arte en la primera mitad del siglo II cuando la figura de Cristo había aparecido ya clara y sin ninguna clase de símbolo. Una célebre pintura del cementerio de Santa Priscila en Roma del siglo III, representa a la Virgen sentada en un trono vestida con una rica dalmática adornada con dos listas de púrpura, tiene el Niño sobre sus rodillas, volviendo el rostro. A su lado está el papa que sentado en su cátedra habla a una joven y con el brazo extendido le señala a la Virgen (20).

Otra importante representación de María, de fines del siglo II o principios del III, se encuentra también en la Catacumba de Priscila: La Virgen está igualmente sentada y lleva a Jesús en brazos; a su lado y en pie está el profeta Isaías, señalando a una estrella que había de brillar cuando la Virgen diera a luz. A su derecha está un hombre envuelto en un palio indicando una estrella, escena que fué identificada como una representación de la profecía de Isaías (21), en la que compara la venida del Mesías a la aparición de una estrella (22).

Al lado de estas representaciones de la Virgen sentada, aparecen otro grupo iconográfico en que María está de pie en actitud orante. Un ejemplo importante de

este tipo de imágenes es la pintura mural que decora un sepulcro del cementerio Maius de Roma, que se atribuye a la mitad del siglo IV. La Virgen lleva una abundante cabellera rizada sobre la que se ha puesto un velo transparente como tál, parece que las orejas están adornadas con una perla, el cuello con un rico collar de perlas y piedras. Encima de la túnica lleva un palium o estola de matrona que forma dos anchas mangas (23).

En esta época la escultura cristiana es poco menos que inexistente, es casi inútil buscar una estatua de María. Como tesoro rarísimo se ha conservado un bajorrelieve guardado en San Maximino de Tarascón (Provenza) y atribuido al siglo V. La Virgen va vestida de holgada dalmática y con los brazos abiertos, está representada como una de las Virgenes que en el Templo de Jerusalén se dedicaban a Dios según reza la inscripción que acompaña a la figura: " Maria Virgo Minister de templo Gerosale " ( María Virgen, servidora del Templo de Jerusalén ) (24).

El arte menor y popular se preocupa también de representar a María: Son importantes los vasos de vidrio con fondo de oro utilizados en los banquetes conmemorativos de la Última Cena. Estos vasos pertenecen a los siglos III y IV y en ellos aparece grabada la imagen de la Virgen como orante.

En el Concilio de Efeso (431), se proclamó en contra de Nestorio la Divinidad de Cristo desde su nacimiento y se llamó a la Virgen Theotokos ( madre de Dios ),

dandose un gran impulso a su culto. En todos los países cristianos se levantaron templos y la liturgia le dedicó días de fiesta en el calendario; en las homilias los obispos le daban los nombres de " Madre de Dios ", " Virgen Madre ", " Fuente Luminosa " etc...

En el estudio iconográfico de la Virgen es importante el estudio de su indumentaria, que en las imágenes aisladas presenta una constante uniformidad; es importante estudiar los diversos elementos que la integran :

La indumentaria romaba con la que se reviste a la Virgen desde el principio es una túnica, un manto como las matronas un velo para cubrir su cabeza. Como si se tratara de los auténticos vestidos de María, esta indumentaria fué objeto de un gran respeto sin sufrir ningún cambio al pasar el tiempo.

En los primeros siglos cuando María se representaba como orante, suele representarse sin velo y a veces sin manto , vistiendo únicamente la túnica ceñida a la cintura o suelta. De Rossi supone que esto obedece a un intento de poner de relieve la virginidad de la Virgen puesto que en la antigüedad judía y cristiana únicamente se permitía a las Virgenes presentarse en público sin velo (25). La túnica de la Virgen puede llevar dos franjas púrpuras (clavi) que caen verticalmente por los hombros.

Las principales alteraciones de la indumentaria

tradicional de la Virgen, se dan en el arte Bizantino. teniendo repercusión en el arte románico y hasta el Renacimiento.

En Bizancio la Virgen se representa bajo dos aspectos: Por una parte María se asemeja a una emperatriz bizantina, ciñéndose por primera vez corona de soberana temporal. Esta primera indumentaria se mantiene en las miniaturas de los beatos y en otros manuscritos del siglo XI y XII.

Al lado de este aspecto pomposo, en el arte bizantino se da otro más corriente, que consiste en una túnica hasta los pies y un manto semejante al pallium, llamado palla. Esta es importante por su derivación en el arte medieval, es un manto en el que uno de sus extremos pasa por encima del pecho y sube a la cabeza en lugar de ir a parar sobre el brazo derecho como el pallium. La palla si es interpretada cuidadosamente, toma fácilmente el aspecto de una paenula o planeta, que no es sino un manto de forma más o menos circular provisto de un capuchón y con una abertura en el centro para dejar pasar la cabeza; se utilizaba como manto de viaje y llegó a ser prohibida por considerarse como prenda de categoría inferior. El tipo de manto llamado palla lo encontramos en el románico y más tarde en la pintura gótica.

La clámide es un detalle importante en el manto abierto, es la manera de sujetar sus dos bordes en el pecho, generalmente no se sujeta sino que cae por su pro-

pio peso desde los hombros hasta los pies. La Virgen acostumbra a recoger ambos bordes y a cruzarlos sobre su cintura o sobre uno de sus brazos, dando lugar esta actitud a pliegues y graciosas posturas. En las imágenes románicas vemos con preferencia el manto sujeto por medio de un broche o un simple cabujón que hace el oficio de tal. En el arte gótico para sujetar el manto se recurre con frecuencia al fiador o cordelière, cordón que al cruzarse por encima del pecho anuda y sujeta ambos bordes del manto.

Además de la túnica que llega hasta los tobillos, en ciertas imágenes aparece otra túnica superior más corta que alcanza hasta la altura de las rodillas, en términos técnicos se la conoce con el nombre de lual, de ella deriva la blusa que cuando está desprovista de mangas se denomina goxa. En el gótico y en el Renacimiento puede reducirse a un corpiño muy ajustado al busto y con bastante escote, en este caso la Virgen toma la apariencia de una gran dama de la época. Poco a poco tanto la túnica como el manto dejan la simplicidad primitiva complicándose con dibujos de brocados y adornándose con joyas de acuerdo con la moda.

Respecto al color de los vestidos de la Virgen, la tradición de los místicos e historiadores se limita a adoptar el color natural del tejido. Los artistas se preocupan poco de estos datos y han dado a la Virgen el color que más encajaba con la escena. La coloración más frecuente es el encarnado o púrpura para la túnica y el azul intenso para el manto. En las escenas gozosas la

coloración se dulcifica en matices amarillos, rosados y dorados, mientras que en la figura dolorosa de María la túnica suele teñirse de violeta. En el manto con mayor o menor intensidad se mantiene siempre el azul, el color negro refleja dolor y no se aplica hasta fechas más recientes.

La Virgen aparece casi siempre tocada con un velo gris, que tenía una significación sagrada. Sin embargo representar a la Virgen con la cabeza descubierta es propio del arte gótico, el arte flamenco impuso la moda. El velo de la Virgen cae por detrás o por encima de los hombros, pudiendo llegar a convertirse en toca por debajo de la barbilla. enmarcando el óvalo del rostro, esta toca es frecuente en el arte gótico en la indumentaria civil femenina. La toca se hace imprescindible en las imágenes dolorosas de la Virgen.

Sobre el velo aparece con pocas excepciones una diadema o corona. En el románico esta corona tiene almenas o florones bastantes simples. En el gótico las coronas son más caprichosas y variadas con proporciones extraordinarias y fantásticas en algunas pinturas. A veces el manto puede cubrir la cabeza por encima del velo o la toca haciendo las veces de corona. Respecto al peinado de la Virgen, lo normal es que el cabello caiga libremente sobre los hombros o la espalda de la Virgen.

La iconografía de la Virgen es absolutamente convencional, mientras algunos teólogos han insistido a veces sobre la fealdad de Cristo, los artistas no han du-

dado nunca de la belleza corporal ( *pulchritudo corporalis* ) de la Virgen, de la que han hecho una figura ideal conforme a las palabras de amor y de adoración que el Pseudo-Salomon dirige al sulamita en el Cantar de los Cantares " *tota pulchra es et macula non est: in te* ", Todos están de acuerdo con la opinión de Alberto el Grande, que asegura en su *Mariale* que la Virgen era : " la más bella de todos los hijos de los hombres " ( *speciosissima fuit inter filias hominum* ).

El tipo de virgen representada en el Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas, responde perfectamente a la estética del Trecento Italiano: canon más bien rechoncho, cara ancha , ojos rasgados, nariz recta y grande y labios gruesos, con la melena rubia y según la escena cubierta o no por el manto. Va vestida con túnica, manto y palla con decoración dorada, cubriéndole a veces la cabeza. Repite el mismo modelo de nimbo en todas las escenas con una decoración a base de punteado en relieve que deriva de Italia.

La iconografía de la Virgen se puede seguir de una forma bastante completa en este Retablo. Las representaciones en que interviene la Virgen son de dos tipos una en la que se representa a la Virgen incluida dentro de una escena en la que intervienen más personajes; y otras en las que el único personaje es ella representada sola o con el Niño. De tal manera que las representaciones de la Virgen se pueden dividir en dos grandes categorías: por una parte las numerosas pinturas que emplean como tema la Vida de la Virgen y que son esencialmente narrativas, cuya fuente están el Nuevo Testamen-



to y en la tradición , junto con las escenas religiosas de la vida de Cristo; por otra parte se encuentran las representaciones en las que aparece la Virgen sola o con el Niño.

En la tabla central del Retablo, se representa a la Virgen con el Niño. La iconografía seguida deriva de las representaciones de la Panagia en el Arte Bizantino. Las imágenes del Arte Bizantino han adoptado la figura de la Virgen orante, tomada del arte bizantino; pero por otra parte ha creado un gran número de tipos originales de la Panagia o theotokos, estos modelos con algunas variantes son los que han pasado al Arte Medieval de Occidente.

La variante representada en el Retablo deriva de la Panagia Nikopoia, de la Virgen Majestad del Arte Bizantino. Este tipo iconográfico aparece ya desde el siglo IV en las Adoraciones de los Magos, en las que se ve a la Virgen en actitud rigurosamente frontal, sentada en un trono con el Niño sobre sus rodillas, con expresión grave y hierática. En el Arte francés los ejemplos más antiguos que se conocen se remontan a las estatuas relicarios de los siglos X y XI. La Virgen en Majestad aparece mas tarde con el nombre de Maesta sobre su trono con angelos alrededor en la Pintura Italiana del Trecento de la que deriva directamente este ejemplo. Una variante de la Virgen en Majestad es la Virgen en el trono con los leones de Salomón, utilizándose a partir del siglo V la denominación de Nuestra Señora para referirnos a la Virgen.

El arte acogiendo la nueva concepción religiosa crea el tipo de Virgen en Majestad poniéndola en correspondencia con el Cristo Crucificado ( glorificado ). La iconografía nacida en Oriente hizo que el Arte Occidental aislase la Virgen de las otras figuras y la presentase a la veneración de los fieles sola o con el Niño en sus brazos entre un cortejo de ángeles como aparece en el Cementerio de Comodila en Roma ( siglo IV ). Este tipo de representación se hace más solemne a mediados del siglo VI, cuando se representa a la Virgen en Majestad en la bóveda de las absides antes reservadas a la glorificación de Cristo (25).

Antes del siglo XV la Virgen , sentada en su trono llevaba a su hijo con gravedad. Era el trono del Todopoderoso, el trono de Salomón como decían los doctores; no parecía ni mujer ni madre, pues aparecía por encima de los sufrimientos y gozos de la vida, ella era el puro pensamiento de Dios. En cuanto al Niño, grave y majestuoso, con la mano levantada era ya el maestro que enseñaba y mandaba. A fines del siglo XIII esto cambia, la actitud sigue siendo la de siempre, sentada en su cátedra pero se dulcifica su expresión y la relación con el Niño.

La iconografía que vemos en el Retablo, sigue este tipo de Virgen Majestad, sentada en el trono con corona de Reina pero el Niño ya no está completamente de espaldas a ella; es el tránsito hacia la mayor humanización de la Virgen. La virgen está rodeada por los coros angélicos derivados directamente de la iconografía bizan-

tina y corona al obispo que está a sus pies mientras el Niño lo hace con el Rey, situado en el lado opuesto; de esta manera la Virgen se presenta como intercesora, participando de los caracteres de la Virgen Majestad y también de la Virgen Protectora, tema creado en Bizancio antes que en Occidente.

Como hemos visto en el Retablo, no se representa la Virgen en Majestad, concebida hieráticamente como se hacía antes del siglo XIII, sino que aparece como Reina pero también como Madre. El artista ha querido establecer un parangón entre la glorificación del Hijo y de su Madre; pues mientras el Niño corona a Don Fernando, la Virgen pone la tiara sobre la cabeza del Arzobispo. La Virgen lleva túnica y manto con motivos dorados y está representada de mayor tamaño que los demás personajes, aludiendo a su glorificación.

En cuanto a las representaciones de la Virgen dentro de las escenas religiosas en las distintas edades y momentos de su vida, vemos en todas ellas unos caracteres comunes, pudiéndose establecer dos tipos muy claros; el de la Virgen joven de las escenas del ciclo de la Infancia de Cristo, en donde se representa a la Virgen como mujer joven con un canon no excesivamente estilizado respondiendo al tipo de pintura del momento, con melena rubia, suelta cayendo sobre los hombros, cara ancha redonda, ojos rasgados más bien almendrados, cejas bastante arqueadas, nariz recta y ancha y boca pequeña con labios gruesos.

El otro tipo de Virgen que aparece es el que representa a la Virgen como una mujer mayor, pero manteniendo las mismas características y rasgos fisiológicos. La indumentaria sigue siendo la misma: túnica y manto, palla con decoración dorada manteniendo los colores tradicionales. La única diferencia es que en estos casos, la Virgen lleva la cabeza cubierta por el manto, dejando ver alguna vez parte del cabello.

Un elemento común a todas las representaciones de la Virgen, es el nimbo, manteniéndose el mismo tipo tanto en la Virgen como en el resto de los personajes. Se utiliza el tipo de nimbo derivado de la Pintura del Trecento, dorado bastante ancho y con una decoración a base de punteado, distribuida en motivos sueltos, empleándose para el resto del nimbo decoración de rehundidos.

Otro elemento a analizar serían las manos, en este caso se representan unas manos grandes, anchas y con dedos muy largos. El pintor influido por el pensamiento del momento ha representado pues dos tipos de Virgenes: la Virgen Majestad, como reina representada en la tabla central del Retablo y la Virgen humanizada que sufre al mismo tiempo que su Hijo en las otras escenas de la Infancia y sobre todo de la Pasión de Cristo.

Veamos las distintas relaciones iconográficas que presenta este Retablo con otros ejemplos castellanos, catalanes, italianos o bizantinos:

Una de las grandes obras castellanas que se pueden relacionar con el Retablo de Don Sancho de Rojas, pensando incluso en una identidad de autor es la Capilla de San Blás de la Catedral de Toledo. En ella también encontramos una iconografía muy amplia en torno a la figura de la Virgen, la única diferencia es que en la Capilla se ha suprimido la representación de la Virgen como Reina y está tratada simplemente como mujer. De igual modo tanto en el Retablo como en la Capilla se omiten las escenas de la glorificación de María.

El tipo de Virgen utilizado es el mismo en los dos casos; en San Blas volvemos a ver el tipo de Virgen joven con la cabeza descubierta, otras veces está representada como una mujer mayor, con la cabeza cubierta por el manto, pero en todas ellas con la cara redonda, más bien ovalada y los ojos rasgados, almendrados. La única diferencia se puede establecer quizá en la representación del nimbo, que deriva también de modelos italianos, pero tiene menos decoración que en el Retablo. En este caso se mantiene generalmente el tipo de nimbo rayado de lo italiano, a veces rodeado por un punteado o una decoración geométrica y en general mucho más amplio que el del Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas.

Comparando este tipo de Virgen con modelos catalanes, como es el conjunto del Monasterio de Pedralbes, obra de Ferrer Bassa; observamos que el tipo iconográfico de la Virgen mantiene el mismo tipo de cara,

quizás un poco estilizada, pero manteniendo los rasgos muy semejantes a los de Don Sancho de Rojas, pelo rubio, ojos más rasgados que los del Retablo, arco superciliar más amplio, nariz recta, más puntiaguda, boca pequeña, manos grandes y también dedos acabados en punta, más estilizados. El nimbo también es dorado con una decoración más sencilla a base de rayos que entronca más directamente con el arte italiano. La cara lo mismo que en el Retablo, es ovalada pero decreciendo por la parte de abajo. En general responde a un tipo de iconografía muy semejante, representa también la Virgen con el Niño en Majestad y distintas escenas referentes a su vida religiosa.

Este mismo tipo, pero más estilizado, se mantiene en Cataluña como vemos en el Retablo de Sigüenza de Jaime Serra. Remontándonos aún más, el tipo de Virgen del Retablo de Sancho de Rojas, presenta unas grandes conexiones con la Pintura Italiana del Trecento:

Comparando el Retablo con la Pintura de Giotto, el gran maestro del Trecento Italiano vemos como en cualquiera de los temas de la Capilla Scrovegni: Adoración de los Magos, Llanto sobre el cuerpo de Cristo etc.. se representa a la Virgen con la cabeza descubierta, la cara completamente ovalada, los ojos rasgados, nariz recta, boca pequeña y nimbo rayado. La Virgen de la Crucifixión de la Basilica Inferior de Asís, tiene las mismas características, en este caso con la cabeza cubierta. Todos estos rasgos se aprecian muy bien en el Llanto.

to sobre Cristo muerto de la Basilica Superior de Asís, en el Crucifijo de Santa Maria Novella, en la Maestá de los Uffizi. También se ve muy bien como la cabeza de la Virgen es un ovoide perfecto con los ojos rasgados y las cejas hacia arriba.

No solo en Giotto, sino tambien en sus discipulos encontramos ejemplos importantes: Taddi en cualquiera de los temas relativos a la Virgen, Virgen con Niño de Castelfiorentino; Virgen con Niño de Santa Croce de Florencia; Historia de Maria de la Capilla Baroncelli en Santa Croce de Florencia etc... mantiene el mismo tipo de ojos rasgados, lo mismo que toda una serie de discipulos y seguidores de Giotto. Toda esta iconografia de la Virgen entronca y deriva directamente de la Iconografia Italiana del Trecento con los ejemplos más claros e importantes en Giotto.

Pero en donde realmente tiene su origen toda esta iconografia Mariana es en la Pintura Bizantina, en donde vemos ejemplos en todas las épocas: en el Mosaico de Santa Sofia de Estambul, en el ábside se representa una Virgen con Niño fechada en torno al 861. La cara de la Virgen, forma un óvalo que decrece por la parte inferior, con ojos rasgados, almendrados y poca frente.

En San Clemente de Roma, pintura mural del 862, aparece tambien la Virgen, con las mismas características que en Santa Sofia de Salónica, representada con el Niño obra del siglo IX, con poca frente y ovalo decreciente

tambien. En el siglo X en Torcello vemos una Virgen con Niño con las mismas características. De igual manera en el mosaico del transepto de Hosios Lukas fechado hacia el año 1000, vemos una Virgen con Niño que mantiene las mismas características con las cejas arqueadas hacia abajo.

En Daphni (1100), en el mosaico de la pared norte se representa la Crucifixión, en la que aparece la Virgen tambien con cara ovalada, aunque un poco menos puntiaguda y cejas también arqueadas hacia abajo. En Nuestra Señora de Vladimir (1130) en la Fretyakov Gallery de Moscú o en la Capilla Martorana de Palermo en Sicilia ( 1151) en el Mosaico de la Presentación aparecen los mismos rasgos, ceja muy larga y pelo cubierto por el manto. En Nerez ( Macedonia ) (1164), en el tema de la Lamentación aparece una Virgen muy semejante a la del Llanto sobre el Cuerpo de Cristo de Giotto y también a algunas escenas del Retablo de Don Sancho de Rojas.

Ejemplos como estos vemos en el siglo XIII (1208), en Studenica ( Serbia ) en la Iglesia de Nemanja , en la Crucifixión o en el tema de Virgen con el Niño de finales del siglo XIII, de la National Gallery de Washington.

En el siglo XIV, en Karye Camii hay un mosaico de la Virgen con el Niño ( 1315 ) o en Santa Sofía de Estambul un mosaico con el tema de la Duesis, con la



Virgen con cofia que la cubre casi toda la frente, nariz muy recta y larga que se prolonga por las cejas hacia abajo, labios gruesos.

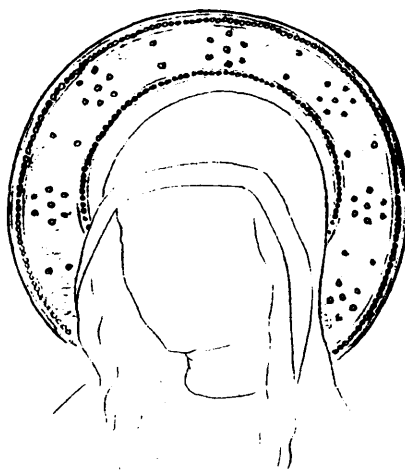
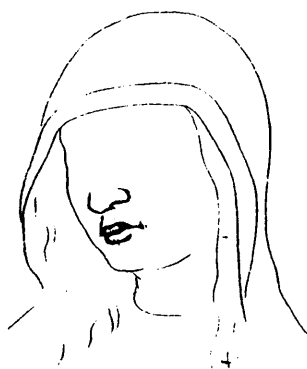
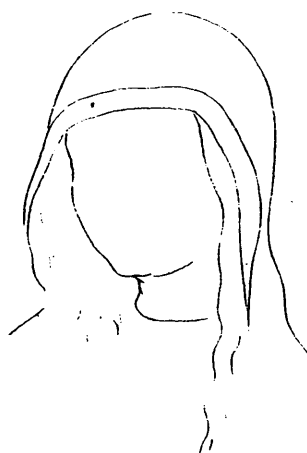
El tipo de Virgen que se mantiene en el Arte Bizantino normalmente, es una Virgen estilizada, con cara ovalada, con la frente casi cubierta por el velo o toca. En cuanto a los rasgos de la cara, los ojos son generalmente rasgados, almendrados, muy grandes, con los párpados marcados, una característica que se repite en todas ellas es el arqueamiento de sus cejas, detalle que no se sigue en el Arte Italiano. La nariz que tiene su nacimiento muy alto, casi siempre en la zona superior de las cejas, es muy recta y larga y no excesivamente ancha, la boca suele ser muy pequeña y el nimbo es muy amplio y dorado.

De todo esto, se deriva que la iconografía de la Virgen seguida en el Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas, procede directamente de la Pintura Italiana del Trecento y en último término de la Pintura Bizantina.

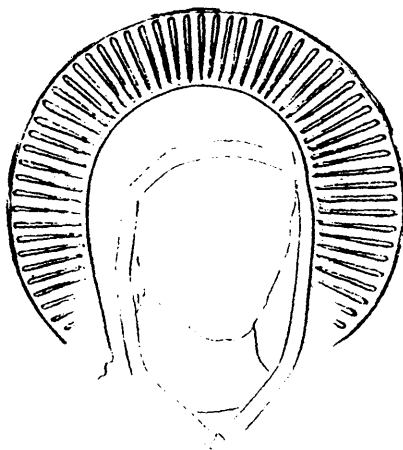
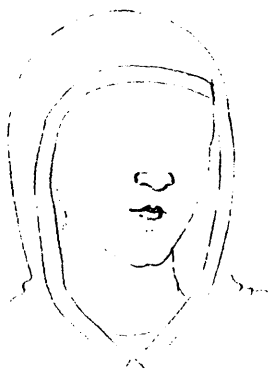
	<u>SANCHO DE ROJAS</u>	<u>TRECENTO ITALIANO</u>	<u>BIZANCIO</u>
CARA	Redonda casi oval	Oval	Oval decrecien- do en la parte inferior.
OJOS	Grandes, rasgados almendrados	Grandes, rasgados cejas hacia arriba.	Rasgados, almen- drados muy gran- des, parpados marcados, cejas arqueadas hacia abajo.
NARIZ	Grande, recta.	Grande, recta ancha.	Grande, recta, larga, nacimiento alto en las cejas.
BOCA	Pequeña	Pequeña.	Pequeña.
NIMBO	Dorado con decoración punteado geometrico.	Dorado, rayado amplio.	Dorado. amplio.
PELO	Melena rubia cubierta con toca, segun los casos.	Melena rubia.	Melena rubia cubierta comple- tamente por la toca.
CARACTERES	Humanidad. Serenidad Expresividad	Humanidad. Serenidad Expresividad	Hieratica majes- ted, expresividad.
CANON.-	Rechoncho	Mazáizo	Estilizado.

970

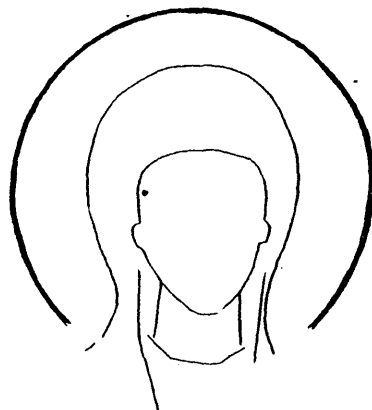
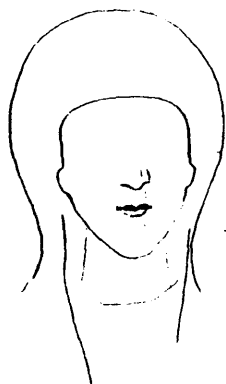
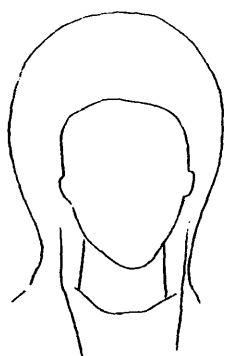
CAPILLA DE SAN BLAS



## PINTURA TRECENTISTA FLORENTINA



PINTURA BIZANTINA



RETABLO DEL ARZOBISPO DON SANCHE DE ROJAS

ICONOGRAFIA DE LA VIRGEN.- NOTAS.

- (1) Dictionnaire de la Bible. VIGURDUX, F.-Letouzey et Ané, Editeurs. Paris 1895. H. Lesêtre en su artículo en las columnas (774-809) da noticias sobre la etimología y significación del nombre de Marie y de su vida.
- (2) JUAN.- 19, 25
- (3) REAU, L.- Iconographie de L'Art Chrétien. I, II. Iconographie du Nouveau Testament. Paris 1957, pag. 56-57. Algunos exégetas suponen que es Maria la que por humildad habría pedido a los Evangelistas que la omitieran. Bossuet en sus Elevations sur les Mystères llega a la misma conclusión.
- (4) EVANGELIOS APOCRIFOS.- Aurelio de Santos Otero. 2ª edición Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid M C M L X III.
- (5) REAU, L.- ob.cit. pag. 57.
- (6) No hechas por la mano del hombre.
- (7) TRENS, M.- Maria Iconografía de la Virgen en el Arte Español. Ed. Plus Ultra. Madrid. 1946. pag. 15.
- (8) LAVAGNINO, E.- La restauración de la Vierge de L'Aracoeli Museion. 1938.
- (9) DE TRINITATE.- L VIII. Non novimus faciem Virginis Mariae.
- (10) TRENS, M.- ob.cit pag. 15. Niceforo Calixto refiere que Pulqueria mando colocar la tabla de San Lucas en la Iglesia de los Hodegon (en la calle de los Guías) de Constantinopla recibiendo por este motivo el nombre de Odegitria (la que guía).
- (11) NICODEMI, J.- La Virgen desde sus Orígenes al Renacimiento Sociedad Editora de Arte Ilustrada. Roma. 1924. pag 7.
- (12) TRENS, M.- ob.cit. De esta tabla se conocen no pocas copias en pintura y escultura que la reproducen en busto o de cuerpo entero. La famosa Virgen de San Lucas en Santa Ma-

ría la Mayor de Roma, atribuida por Wilpert á la primera mitad del siglo XIII. Mucho más fiel al prototipo bizantino aunque de época más tardía, siglo XIII, es la efigie de la Virgen que se guarda en la colección Silla Rosa en Tivoli que Wilpert data del siglo XIII.

- (13) TRENS. M.- ob. cit. pag19.
- (14) TRENS. M.- ob. cit.
- (15) TRENS.M.- ob. cit.
- (16) TRENS. M.- ob. cit.
- (17) DURAND. P.- Manuel D'iconographie Chretienne Grecque et Latine. pag 453-454.
- (18) NICEPHORI CALLISTI.- Ecclasiástica historia, T.I, lib. II cap. XXIII, edit, in folio Paris, 1630.El resto del texto dice: " Mores autem, formaeque et stature ejus (Virginis) modus, talis, ut niquit.Epiphanus, fuit. Erat in rebus o omnibus honesta et gravis, pauca admodum eaque necessaria loquens; ad audiendum facilis, et perquam affabilis, horrorem suum et venerationem omnibus exhibens. Statura mediocri quam-vis sint rem suum et venerationem omnibus exhibens Statura mediocri;quanvis sint qui eam aliquantulum mediocren longitudinem excessisse dicant. Decenti dicendi libertate adversus homines omnes usa est sine risu sine perturbatione et sine iracundia maxime. Colore fuit triticum referente, capillo flavo, oculis acribus, subflavos et tanquam oleae colore,pupillas in eis habens,Supercilia ei erant inflexa et decanter nigra. Nasus longior, labia florida, et verborum suavitate plena. Facies non rotunda et acuta, sed aliquanto longior; manus simul et digiti longiores. Erat denique fastus omnis expere, simplex, minime que vultum fuigens; nihil mollitici secum tradeus, sed humilitatem praeclentem coleus. Vestimentis, quae ipsa gestavit, coloris nativi contenta fuit; id quod etiam num sanctum capitis ejus velamen ostendit. Et,ut paucis dicam in rebus ejus omnibus multa divinitus inerat gratia."
- (19) VILLAFANE. J.de.- Compendio Histórico de las milagrosas y devotas imagenes de M<sup>a</sup> Santísima de Hespaña. Salamanca 1726. " Vuestra estatura descollaba de suerte que tenía mas de alta que de mediana. Era justo que vuestra perfecta cabeza se viesse bien poblada de cabellos los cuales tuvisteis prolongados y que caían sobre las espaldas, par-

tidos desde la parte superior por uno y otro lado. Sobre su color estan discordes los autores; asegurando unos que eran rubios, en que sobresalia mas su preciosidad y valor ; y otros queriendo probar que fueron negros, contra poniendolos al color de vuestro sagrado rostro. Fuisteis la cabeza mas que mediana, sin que en sus proporciones hubiese desigualdad alguna que minorase la perfecta simetria de que se componia. Vuestro rostro en su proporcion, ni fue redondo ni agudo, sino algun tanto prolongado; sin que a el se atreviese arruga o fealdad, aun en la ultima edad de vuestra dichosa vida. El color que le adornaba y hermoseaba no fue moreno sino candido y rubicundo.....Y aun vuestro cuerpo gozaba del privilegio de exhalar tan suave olor que recreaba a los que se acercaban a vuestra presencia. La frente de vuestra Majestad fue hermosa, serena, dilatada; las cejas, cuyo color es negro, arqueadas....La nariz igual mas que mediana...Vuestras mejillas ni eran demasiado abultadas ni hundidas....Tuvisteis los labios ni prominentes ni gruesos, ni delgados sino con proporcion..... La boca, mediana ni grande ni pequeña..... Los dientes blancos, iguales, lucidos, limpios y menudos. La barba ni era pequeña ni larga ni cuadrada ni concava, sino mediana y que tiraba a redonda. Vuestro cuello, fuerte, derecho.....Vuestras manos y dedos eran largos muy blancos y como fabricados a torno.....Vuestros pasos eran graves modestos.....y vuestros vestidos, decentes a vuestra persona eran modestos y limpios sin otro color que el nativo que tenia la materia de que se componian ..

- (20) DICTIONNAIRE D'ARCHEOLOGIE CHRETIENNE ET DE LITURGIE.- CABROL.F.y LECLERQ. H.Paris 1924. T.10, 2ª parte, pag 2001.
- (21) ISAIAS, (IX, 2)
- (22) WILPERT.- Le Pitture de la Catacombe Romane pag,22. Roma 1903.
- (23) TRENS.M.- ob, cit. pag 35. y DICTIONNAIRE D'ARCHEOLOGIE CHRETIENNE ET DE LITURGIE. ob, cit. T.10. 2ªparte. pag , 2001.
- (24) TRENS. M.- ob, cit. pag, 36 y DICTIONNAIRE D'ARCHEOLOGIE ob, cit. T.10 2ª parte col, 1986.
- (25) TRENS. M.- ob,cit. pag, 614.
- (26) NICODEMI, J.- ob, cit. pag. 6 .



RELACION DEL RETABLO CON LA CAPILLA DE SAN BLAS  
DE TOLEDO Y SUS INFLUENCIAS ITALIANAS

Analizando detenidamente todas las escenas del Retablo y comparándolas a fondo con las de San Blás, vemos claramente que son dos obras muy relacionadas y en las que se puede pensar en un mismo maestro.

Tanto en el retablo de Sancho de Rojas como en la Capilla de San Blas, hay la misma preocupación por la figura, en muchas de sus escenas vemos un mismo esquema de composición. El estilo general es el mismo, aun más hay figuras que repiten el mismo modelo en una y otra obra.

Analizando escena por escena, es patente su relación. Me limitaré a la descripción de los distintos temas en los que se ve mas claramente esta similitud estilística, presentando los ejemplos mas relacionados con San Blás e intentando buscar el modelo italiano, góttresco en el que se inspiran estas dos obras.

Siguiendo el orden de las escenas evangélicas representadas en el Retablo: En la Anunciación la Virgen sigue el mismo modelo que la de San Blás. Dentro de los ciclos iconográficos de la vida de Cristo, el de su Infancia, el Niño de la Adoración de los Magos es el mismo modelo que el que vemos en la Capilla de San Blás.

El ciclo de la Pasión de Cristo comienza con el tema de Cristo ante Caifás, donde se ven elementos italianos. En esta escena el Cristo repite un modelo muy semejante al que

aparece en el Descenso al Limbo de la Capilla de San Blas, es el mismo tipo de Cristo con barba partida, dos mechones en la frente, siguiendo la iconografía románica.

La flagelación es una de las escenas en las que la influencia italiana se manifiesta en el escenario arquitectónico en el que se desarrolla, aunque presenta un rasgo arcaizante pues el suelo es románico mientras que las arquitecturas de la parte superior son italianas, con el punto de fuga fuera del cuadro, influencia de Giotto. El Cristo que como en la escena anterior hace un giro en el espacio, es el mismo modelo que el de la Ascensión de San Blas, con nimbo crucífero, barba partida y dos mechones en la frente.

Dentro del Ciclo de la Pasión es interesante el tema de la Crucifixión por sus grandes conexiones con San Blas. La composición es la misma: Cristo en el centro y a los lados el grupo de la Virgen desmayada y el de los soldados. El modelo de Cristo siguiendo la iconografía románica es semejante, con barba partida, nimbo crucífero, mechones. El ángel que recoge la sangre del costado es del mismo tipo que los que aparecen en San Blas. El grupo de la Virgen desmayada también es semejante, aquí es atendida por San Juan mientras que en San Blas lo era por las Santas Mujeres.

El grupo de los soldados sorteando las vestiduras también es semejante, en los dos ejemplos se repite la posición del soldado pensativo, postura que a su vez deriva de Giotto. La Magdalena del Retablo de Rojas repite el modelo de la Magdalena de la Capilla de San Blas y el de la Magdalena y la Virgen del Santo Entierro de San Blas. La figura de la Virgen es igual a la de la Magdalena de San Blas. La cabeza de San Juan es muy semejante a la del San Juan del Santo Entierro de la

### Capilla de San Blas.

Todos estos modelos tienen su inspiración en Giotto de donde derivan directamente, De Giotto esta tomado el grupo de las mujeres como podemos ver comparándolo con el que aparece en la Crucifixión de la Basilica Inferior de Asis.

La actitud de la figura replegada sobre si misma pensando o durmiendo en otros casos ha sido representada tambien muchas veces por Giotto. En el sueño de San Joaquin de la Capilla Scrovegni, en el San José de la Natividad de la misma capilla, en uno de los monjes de la Aparición de San Francisco en Arlés etc..

El modelo del San Juan esta inspirado en el Crucifijo de San Felice (Florencia) y tambien en el Crucifijo de la Capilla de la Arena de Padua.

La composición de la Crucifixión de San Blas, como la de Sancho de Rojas se puede relacionar con la Capilla Scrovegni.

El tema del Llanto sobre el cuerpo de Cristo sigue la iconografía tradicional. La Virgen con toca de viuda medita sobre el cuerpo de Cristo, la Virgen aparece con los mismos rasgos que la Virgen y la Magdalena del Santo Entierro de San Blas.

En el entierro de Cristo vemos la misma composición que en San Blas: hay una diagonal formada por el sepulcro que divide el cuadro claramente en dos zonas. En torno a esta diagonal, en segundo plano, estan dispuestas las figuras en se-

micirculo. En San Blas la figura del primer plano ,forma una diagonal con la Virgen, mientras que acui se forma esta diagonal pero en sentido contrario, de derecha a izquierda, partiendo de la Virgen que esta en primer plano.

Fijándonos en el modelo de la Virgen ~~que-esta-en-prim-~~  
~~er-plano~~ es el mismo en las dos escenas. El personaje del fondo de Sancho de Rojas es igual al que coge la cabeza de Cristo en San Blas. Por otra parte en su postura hay una clara relación con San José de la Natividad de San Blas y uno de los soldados de la Crucifixión, actitud en la que como ya he dicho antes hay una influencia de Giotto, no sólo en la expresión de un sentimiento, pues la Virgen manifiesta un gran dolor, sino en la composición general de la figura que bien podría ser la misma del San Joaquín de la Capilla Scrovegni o el San José de la Natividad de la misma Capilla.

Si hemos de buscarle un modelo giottesco, la composición general del Santo Entierro, puede derivar del Entierro de Cristo de Giotto (colección Berenson, Florencia), o de la Dormición de la Virgen del Museo de Berlín.

El último ciclo , el de la Vida Gloriosa de Cristo, se inicia con la Bajada al Limbo. La escena repite la misma composición que en San Blas. En los dos casos hay una marcada dirección hacia la izquierda, donde está la figura de Cristo. El monstruo<sup>o</sup> es el mismo en las dos obras y los personajes que salen de su boca igualmente. El personaje del 2º término es igual Adán de San Blas, modelo semejante también a una de las figuras masculinas de la predella del Retablo. El Cristo, aunque perdido , deja ver en sus restos que sigue fielmente el modelo de San Blas. Este es una de las escenas en las que más

podemos fundamentar que las dos obras pertenecen a una misma mano.

La Ascensión presenta la misma composición que la de San Blas, en los dos casos, de los apóstoles del primer plano salen dos diagonales hacia el fondo, creando con la figura de la Virgen que está en el centro, un tetraedro. El apóstol de la izquierda es semejante al Adán del Descenso al Limbo de la Capilla de San Blas; de la misma manera que la Virgen se puede relacionar perfectamente con la Virgen de Pentecostés de San Blas, la escena de esta tiene la misma organización que la anterior.

En estos ejemplos es en donde se ve mejor la relación patente que existe entre las dos obras, pero esta semejanza no solo se ve en los ejemplos citados sino en cada una de las escenas del Retablo, analizando estas, la relación se afianza.

Es interesante hacer notar como los motivos decorativos en dorado, utilizados en las vestiduras de los personajes del retablo de Sancho de Rojas, repiten exactamente los mismos de la Capilla de San Blas, aunque no coincidiendo en las mismas escenas. Tres son los dibujos que se repiten: dos motivos decorativos y el tercero una cenefa que bordea las vestiduras.

Estos motivos decorativos repetidos en casi todo el Retablo, aparecen en seis escenas de la Capilla de San Blas: Anunciación, Descenso al Limbo, Ascensión, Resurrección y Transfiguración, lo que permite suponer la intervención de un mismo maestro en las dos obras.

No solo se repiten los motivos decorativos sino que

pueden comprobarse en el Retablo unos mismos caracteres que en la Capilla de San Blas, además de unas mismas composiciones y una misma manera de hacer de las figuras que se repiten a veces el mismo modelo en las dos obras. Pero donde es mayor la similitud, es en los mismos rasgos estilísticos, en unas mismas proporciones de las figuras y en la misma forma de hacer los rasgos: la forma de los ojos, es exactamente igual en el Retablo y en las escenas de San Blas, tienen la misma forma rasgada, ligeramente almendrada, la similitud se manifiesta en los pequeños trazos de las cejas o en las arrugas de la frente que son exactamente iguales. Se aprecia esta misma similitud en la manera dibujista de hacer los cabellos, las barbas o incluso en los pequeños trazos de las cejas y en las arrugas de la frente.

Segun esto, despues de haber comprobado la similitud estilística que existe entre el retablo de Don Sancho de Rojas y la Capilla de San Blas, se puede afirmar que el Maestro de Don Sancho, si/no en toda la Capilla de San Blas, si colaboró en determinadas escenas: Descenso al Limbo, Ascensión, Resurrección, Transfiguración y quizá tambien en San Juan y San Lucas, Anunciación y Préndimiento, en las que se ve la intervención de una misma mano. Un problema a estudiar más adelante será la posible identidad del Maestro de Don Sancho de Rojas con el Maestro Rodríguez de Toledo.

En resumen el Retablo nos permite analizar detalladamente el estilo del Maestro de Don Sancho, <sup>de Rojas</sup> viendo sus puntos de contacto con San Blas y su italianismo patente, en la composición de las escenas, tanto en el espacio y monumentalidad como en la expresión de sus figuras.

### JUICIOS CRITICOS SOBRE EL RETABLO

Muchos son los juicios que se han emitido acerca del estilo del Retablo de Don Sancho de Rojas. Expongo a continuación los juicios criticos dados por los autores que han estudiado este tema, siguiendo un orden cronológico:

Uno de los primeros juicios se lo debemos a Post: "El estilo muestra una técnica de las últimas fases de la pintura giottesca de Florencia, bastante pesada, monótona y provincial, es decir de la manera pictórica que Starnina mostró en Toledo y que el Maestro de Don Sancho de Rojas imitó mejor en San Blas" (1).

Más adelante Sanchez Canton, en su estudio monográfico del Retablo, en la misma línea de Post y comparando este con otras pinturas toledanas (Capilla de San Blas) dice " Su sobriedad o si se quiere su pobreza de composición, la falta de arquitecturas, tan del gusto de Italia; la presencia de donadores de tamaño natural, no diminutos como era allí moda; y un sentimiento de afectuosa familiaridad, sin caracteres de castellanismo incipiente ". Más abajo sigue diciendo "Dentro de la modestia del pintor castellano, el acento de dignidad grave, la emoción contenida y a la vez rasgos que humanizan el hieratismo de las composiciones, dan a este conjunto fisonomía y significados propios que lo separan de las pinturas toledanas...".(2)

Angulo INiguez, refiriéndose al Retablo, habla del arcaísmo de su estilo, todavía fundamentalmente trecentista:

" su fecha algo avanzada presta a su estilo especial interés como testimonio del arraigo que la sobriedad trecentista tuvo en Toledo".(3)

Favorables también son las palabras de M<sup>ra</sup> Elena Gomez Moreno "Este Retablo emparentado con la escuela giottesca de Toledo, tiene sin embargo, su propia personalidad. Es mucho menos italiano y tambien menos concreto y elegante que los catalanes de escuela sienesa; en cambio hay en el una sencillez familiar, una intimidad afectuosa, una falta de artificio que son atisbos de la inspiración naturalista del arte posterior, no en virtud del influjo norteno que por entonces penetraba en la pintura española y aún en la italiana, sino por independencia temperamental, por castellanismo...; son rasgos de mudjarismo, la presencia de inscripciones árabicas en las cenefas, las taraceas del pedestal de la Virgen y algun suelo con sencilla labor de lazo. Los nimbos y otros adornos estan grabados en el oro con gran primor..."(4).

Ya en 1955 Gudiol, hace un estudio estilístico más profundo del Retablo: "Aun cuando el concepto es relativamente avanzado e integra cierta perspectiva y sentimiento espacial, el gran italianismo de este pintor le impulsó a componer agrupando masas de figuras con más monumentalismo que sensación de vida. El movimiento se reduce al mínimo y la expresión también aparece casi en estado latente. Los personajes estan correctamente dibujados y pintados, con excepción de lo de algunas escenas laterales... pero el modelado carece de intensidad y busca solamente establecer una serie de armonias serenas y pacíficas. Los rostros son bellos, pero blandos; bastante caracterizados en cuanto a la diferenciación de los rasgos, pero escasamente en lo que concierne al



contenido expresivo. Colma el pintor el espacio de figuras y esto le impide dar brillo a los esquemas rítmicos; las figuras se disponen en progresiva altura hacia la profundidad, de modo que pueden verse todas sin que las cabezas se oculten mutuamente mas que lo imprescindible dentro de algunos grupos" (5).

Lafuente Ferrari, opina que el estilo del Retablo responde perfectamente al de un pintor del Trecento con una derivación muy clara de tolerancia y ve en él; "La línea del dibujo menos natante en la delineación de rostros especialmente en los perfiles la serenidad suave de las figuras, su goticismo templado por el gusto italiano, son caracteres de estas tablas, así como su color mate y discreto y los elegantes, pero no demasiado artificiosos plegados de los paños" sigue diciendo "...en el pintor del Arzobispo Rojas, se ve un discreto discípulo de las lecciones italianas, entregado a la inclinación española por la multiplicidad de historias de un retablo, al empleo del oro y la agrupación maciza, de personajes. Tiene una manera peculiar de concebir los rostros redondeados con ojos ligeramente ahuevados y labios gruesos, como repetidos caracteres de su estilo ".(6)

Todos los autores que se han ocupado del tema, después de hacer un estudio estilístico del Retablo, coinciden como hemos visto, en hablar de una influencia italiana en relación con los maestros giottescos. Otros como Post hacen juicios despectivos. Si bien en casi todos los casos hablan de un maestro castellanizado, como M<sup>a</sup> Elena Gomez Moreno (7) que ve rasgos de mudejarismo en las inscripciones, cenefas y taraceas del Retablo, o el mismo Sanchez Canton (8) que habla

de la pobreza en recursos técnicos a causa de la lejanía de lo italiano, apuntando un castellanismo.

En resumen el Retablo nos permite analizar detalladamente el estilo de un maestro castellano, en el que, sin embargo, es patente su italianismo, siendo importante su estudio detallado ya que es uno de los pocos ejemplos que se conservan en Castilla junto con otras obras toledanas con fuertes características trecentistas.

JUICIOS CRITICOS SOBRE EL RETABLO

## NOTAS.-

- (1).- POST, CH,R.- A History of Spanish Painting. Vol. IV, part II. 1933. pag 650.
- (2).- SANCHEZ CANTON, F, J.- El Retablo Viejo de San Benito el Real de Valladolid. A.E.A. XIV. (1940-1941).
- (3).- ANGULO INIGUEZ,D.- Nuevas pinturas Trecentistas Tole-  
danas. A. E. A. 1942. pag, (316-319).
- (4).- GOMEZ MORENO, Mª ELENA.: Mil Joyas del Arte Español. T.I. Instituto Gallach. Barcelona 1947. (339).
- (5).- GUDIOL RICART,JOSE.: Pintura Gótica, Ars Hispaniae T. IX Ed. Plus Ultra. 1955. pag. 206 y 211.
- (6).- LAFUENTE FERRARI,E.: El Prado, Del Románico al Greco. Aguilar 1965. pag. 67.
- (7).- GOMEZ MORENO, Mª ELENA.:ob, cit.
- (8).- SANCHEZ CANTON,F, J.:ob, cit.

### ESTILO

Después de haber visto las críticas de los distintos autores acerca del Retablo es preciso hacer un estudio estilístico a fondo, analizando toda una serie de características que pueden contribuir a aclarar el estilo del pintor de esta obra.

#### a) AMBIENTE: Paisaje arquitecturas.

El Retablo presenta una preocupación fundamental por las figuras. En las escenas se suprime toda referencia ambiental, no vemos ningún paisaje, casi todos los fondos son neutros, dorados, solamente en algunos casos están sustituidos por arquitecturas, estas son giottescas en ellas hay un intento de búsqueda espacial. Son representaciones de edificios a los que se les ha dado un corte transversal para que nos dejen ver el interior, de manera que quedan como escenarios arquitectónicos en donde se incluyen las figuras.

#### b) ESPACIO : La perspectiva.

Podemos hablar de un Retablo en donde hay una preocupación espacial que lo pone en relación directa con otras obras castellanas del momento y también con el Trecento italiano.

La perspectiva en las arquitecturas, está construida a base de líneas de fuga que confluyen en distintos puntos de vista, puestos casi siempre fuera del cuadro y hacia el espectador. Se pueden encontrar algunos errores en la construcción de los suelos y techos. El artista utiliza distintos puntos

de fuga para una misma perspectiva.

En las escenas en donde no hay arquitecturas, los fondos dorados anulan toda perspectiva, toda sensación de espacio físico, si bien en este fondo derivado de la pintura bizantina, se puede ver la evocación simbólica de una profundidad indeterminada, dejando de ser una superficie decorativa simplemente.(1) Quedando un primer término en el que se escalonan en distintos planos y alturas las figuras, por las que hay una preocupación fundamental. Las figuras contribuyen también a la búsqueda espacial, están dispuestas en distintos planos, escalonadas en profundidad en algunos casos, en los más están superpuestas, es decir escalonadas en altura, pero siempre buscando dar una sensación espacial.

c) LUZ:

En el Retablo no hay ninguna preocupación por la luz real, las figuras no proyectan sus sombras. Todas las escenas están enmarcadas por un fondo dorado con decoración de punteado en forma de arco de medio punto en sus bordes.

Estos fondos derivan de la pintura bizantina, en donde el papel de la luz tuvo un sentido totalmente nuevo, con una significación simbólica, identificándose en cierta manera la luz con el oro. Esta identificación ha sido defendida por numerosos autores bizantinos.(2)

Al mismo tiempo no sólo hay en estos fondos todo un simbolismo derivado de la pintura bizantina, sino del cristianismo, en donde por oposición del bien y del mal, la luz y las tinieblas, la luz es buena y se identifica con Dios, con el Bien Supremo, ejemplos de ello podemos encontrar en

los textos bíblicos.(3)

En resumen, si bien no podemos hablar en el Retablo de la existencia de una luz real, si podemos por influencia de la pintura bizantina encontrar una luz simbólica, identificando el oro con el Bien y este con la Luz Celeste y con Dios.

d) COLOR Y DIBUJO.

El Retablo está pintado con temple de huevo. A simple vista la tonalidad resulta apagada, ya que predominan los pardos y violáceos, pero en la restauración del mismo llevada a cabo actualmente han surgido unos colores más brillantes. Hay un predominio de colores fundamentales, abunda el azul y el rojo, utilizado como elemento expresivo en una escena, bien en función de la iconografía de cada escena o de los personajes que la integran. Se utiliza también el verde, naranja y amarillo pero en superficies muy reducidas. En realidad hay una gama bastante extensa de colores, están armonizados los fundamentales con los complementarios, acordándose de los tonos fríos y calientes, pero utilizándose colores planos, no hay distintas gradaciones en cada color. En definitiva podemos hablar de la utilización de colores ideales, buscando más la combinación cromática, que respondiendo a la realidad representada. Los fondos y los nimbos están dorados, utilizando además el oro a pincel en cenefas y otros adornos.

El aspecto general es la de un pintor colorista pero al que también es importante el dibujo. Tanto las figuras como las arquitecturas están muy dibujadas. En las arquitecturas la preocupación por el dibujo se aprecia en el cuidado con que están hechos los techos, los suelos, no olvidando in-

cluso los mínimos detalles. En cuanto a las figuras, están perfectamente delimitadas, se aprecian muy bien los contornos hechos con trazo gris, los rostros están dibujados con gran cuidado sobre todo los ojos y la cejas, así como los cabellos y las barbas hechos también a trazos muy finos. El artista ha cuidado mucho la manera de hacer las manos y toda una serie de detalles como pueden ser las cenefas de los trajes, los nimbos y otros detalles decorativos.

En resumen podemos hablar de un artista colorista pero también apoyado en una forma, con una preocupación fundamental por el dibujo.

e) COMPOSICION.

Completando el estudio del espacio, de la luz y del color queda por analizar el tipo de composición utilizada. Casi todas las composiciones giran en torno a un eje de simetría vertical siendo perfectamente cerradas, tanto por la posición de las figuras, como por sus actitudes. En casi todas las escenas hay un esquema compositivo geométrico, sus figuras se pueden incluir en pirámides en el espacio y en ovalos principalmente, en el plano hay un predominio de verticales. En general son composiciones geométricas y cerradas y la mayoría de las veces conforme a un esquema simétrico.

f) CARACTERISTICAS FIGURAS: Anatomía, rostros, ojos, nariz, boca melena, barba. Indumentaria, nimbos, movimiento y expresión.

Analizando las figuras vemos en todas una gran preocupación por el volumen, son figuras giottescas, rechonchas y macizas, no hay ningún interés anatómico, los ropajes ocultan la anatomía, solo se aprecia una mayor preocupación, más ex-

presiva que anatómica en la manera de hacer los rostros y las manos.

La mayor atención se centra en las caras y las manos las caras son ovaladas, más bien redondas con los ojos rasgados ligeramente almendrados, muy marcados los párpados, con las cejas arqueadas hacia abajo y dibujadas por pequeños trazos paralelos, la frente con arrugas muy marcadas paralelas a las cejas y que acaban en los extremos de los ojos en el lado opuesto al lacrimal. La nariz es recta y ancha, la boca pequeña con labios gruesos. Tanto las melenas como las barbas están muy dibujadas, con trazos individuales como filamentos muy delgados. Las manos son alargadas y finas.

En cuanto a la indumentaria se repite el mismo tipo en todos los personajes, las figuras llevan vestiduras amplias que marcan, aunque muy ligeramente las formas anatómicas, con pliegues curvos, todas están decoradas a base de motivos dorados y cenefas que se repiten en algunos casos. Los nimbos dorados que rodean las cabezas son amplios y llevan una decoración repetida a base de punteado.

En conjunto las figuras resultan un poco rígidas no hay movimiento pero si vemos una búsqueda de expresión en los rostros y manos, ejecutados con gran cuidado.

#### g) MODELOS EMPLEADOS.

Todas las figuras del Retablo responden a las características que hemos analizado y encajan con un pintor castellano con una influencia de la Pintura Trecentista Florentina de Giotto. Si bien en estas figuras se pueden distinguir



distintos modelos que se van a repetir en los diferentes temas.

Para la figura de Cristo el artista ha utilizado dos modelos diferentes: uno con melena, mechones en la frente, barba partida y mediana edad que ha utilizado para todas las escenas de la Pasión, presenta dos modalidades, en unas escenas aparece Cristo con los ojos cerrados (Crucifixión, Piedad, Puesta en el Sepulcro y Misa de San Gregorio), en otras con los ojos abiertos (Flagelación y Camino del Calvario) pero en ambos casos se repite el mismo modelo. El otro tipo utilizado para Cristo responde también a la iconografía, es el modelo que aparece en el Cristo Triunfante, dentro del esquema anterior pero representado como un hombre de edad, un anciano, conservando los mismos caracteres anteriores de melena, barba partida y nimbo crucífero y por supuesto los mismos caracteres en lo que se refiere a los rasgos físicos (nariz, boca, ojos..).

El modelo de Cristo Triunfante se repite también en el rey anciano, en José de Arimatea. (Puesta en el Sepulcro) en la figura que hay detrás de la Virgen en la Piedad, en el Adán del Descenso al Limbo y en uno de los apóstoles de la predella.

El modelo del Niño es el mismo en todas las escenas. El de la Virgen y el Niño de la tabla central se repite en la Presentación, aunque menos cuidado y en la Adoración de los Magos que está más próximo a la tabla central.

En la Virgen el artista lo mismo que en Cristo ha utilizado dos modelos dentro de una misma tipología, respondien-

do también a la iconografía. Así tenemos un tipo de Virgen, joven, con melena rubia y pelo descubierto en las escenas del ciclo de la Infancia de Cristo (Anunciación, Presentación, Adoración, Magos y Virgen con Niño).

El segundo modelo de Virgen, corresponde a las escenas del ciclo de la Pasión, en donde la Virgen está representada como una mujer mayor y con la cabeza cubierta (Crucifixión, Piedad, Puesta en el Sepulcro, Pentecostés y Ascensión aunque retocada). Este mismo modelo se ve también en la María de la Piedad que sujeta la cabeza de Cristo y en la figura que hay detrás de ella, así como en las dos Marías del fondo del Entierro de Cristo.

Además de estos tres tipos bien diferenciados de la Virgen, Cristo y el Niño, hay otros modelos repetidos en el Retablo: la Magdalena que sujeta los pies de Cristo en la Piedad, repite el mismo modelo del San Juan de la Crucifixión y del San Juan del Camino del Calvario.

Otro modelo es el del Ángel de la Anunciación que se repite en la Virgen de la Anunciación en los ángeles de la tabla central y en el Rey Mago más joven.

El modelo del San Gregorio es el mismo de los acólitos. El Rey Mago adulto concuerda con el apóstol de la derecha de Pentecostés.

El tipo de Abraham, es igual al de Nicodemo y de Santiago de Pentecostés.

Otros modelos que aparecen en el Retablo son los ver-

lugos que corresponden todos a un mismo tipo lo mismo que los soldados.

El artista siempre respondiendo a una misma tipología utiliza distintos modelos, que repite, por razones iconográficas siempre que repite el mismo personaje, a veces como hemos visto en personajes distintos. Incluso llega a repetir el mismo modelo en dos personajes de la misma escena, como ocurre en dos apóstoles de Pentecostés.

#### h) ICONOGRAFIA.

En las dieciocho tablas que se conservan del Retablo, se puede seguir un programa iconográfico completo. En el coronamiento del Retablo, encontramos a Cristo Triunfante y a sus lados dos profetas, David y Abraham, con filacterias, representados como prefiguraciones de Cristo. El resto de las tablas de los cuerpos del Retablo, están dedicadas a distintas escenas del ciclo de la Infancia de Cristo ( Anunciación, Natividad, Adoración de los Magos y Presentación en el Templo ). En otras tablas se sigue el ciclo de la Pasión de Cristo : ( Cristo ante Caifás, Flagelación , Camino del Calvario y - Crucifixión ). Se completa el Retablo con el ciclo iconográfico de la Muerte y Glorificación : ( Pentecostés y Ascensión ).

Se hace la más perfecta representación de la Vida de Cristo, resultando de esta manera una obra valiosa no solo estéticamente sino desde el punto de vista iconográfico dentro de la Pintura Trecentista Castellana.

La última escena del Retablo, se aparta por completo del esquema general. En ella se representa la Misa de San

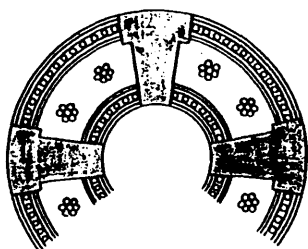
Gregorio, con la que se da un caracter funerario a la obra, en relación con el donante, Don Sancho de Rojas, que encarga el Retablo. al tiempo que se hace una exaltación Eucarística.

Es interesante iconográficamente la tabla central del Retablo, en donde se representa el tema de la Virgen - con el Niño, derivado de la iconografía bizantina y tan ca racterístico de la pintura gótica de influencia italiana. En esta tabla la Virgen y el Niño entronizados, cotonan a dos personajes. Mientras el Niño pone la corona sobre la cabeza del Rey , la Virgen coloca la mitra sobre el obispo. Con este hecho además de tener un dato histórico, que nos permite fechar el Retablo, por otra parte podemos encontrar toda una simbología en torno al origen divino de la realeza, así como el origen también de la jerarquía eclesiástica.

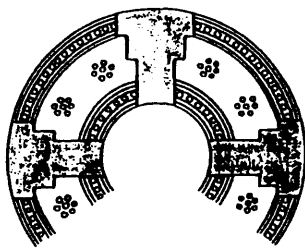
Quedan por último, la serie de cabezas en grupos de tres en la predella del Retablo. No llevan ningún atributo específico que pueda servir para su identificación. Se re - presentan cuatro grupos de tres; dos de ellos son figuras femeninas, que nos hacen pensar en una serie de Virgenes y las cabezas masculinas, sin ningún atributo también en número de seis, permiten pensar en santos confesores.

El Retablo se convierte así en el conjunto con mejor repertorio iconografico de la pintura Castellana de este momento. La fuente iconografica de sus escenas, analizadas individualmente en sus capítulos correspondientes, nos permiten ver la inspiración en los Evangelios Canónicos así como en las leyendas de los Apócrifos, tan populares en este momento.

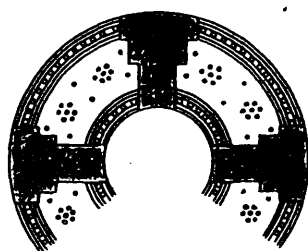
NIMBOS



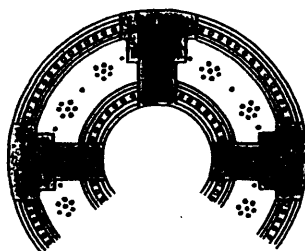
DIOS PADRE



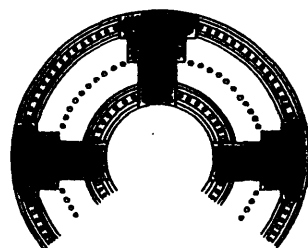
CRISTO ANTE CAIFAS (CRISTO)  
CAMINO DEL CALVARIO (CRISTO)  
PIEDAD (CRISTO)  
VIRGEN CON NIÑO (NIÑO)



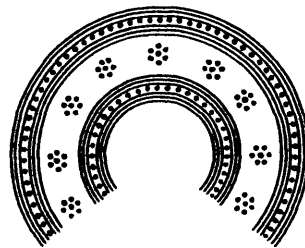
FRAGELACION (CRISTO)



MISA DE SAN GREGORIO (CRISTO)

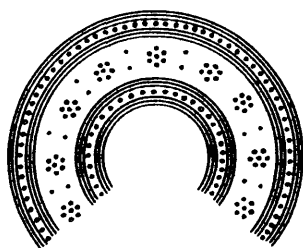


PRESENTACION (NIÑO)

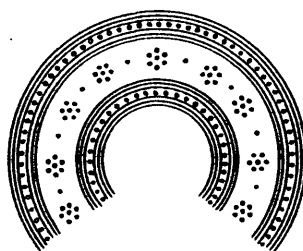


ANUNCIACION (VIRGEN)	ENTIERRO DE CRISTO (FIGURAS)
ANUNCIACION (ANGEL)	PENTECOSTES (VIRGEN, FIGURAS)
ADORACION MAGOS (VIRGEN)	MISA DE SAN GREGORIO (SAN GREGORIO)
PRESENTACION (SACERDOTES)	VIRGEN CON NIÑO (FIGURA)
CRUCIFIXION (FIGURAS)	PREDELLA (CABEZAS)

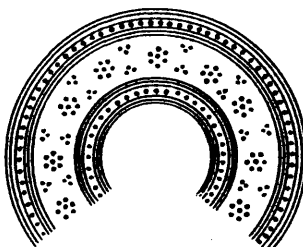
NIMBOS



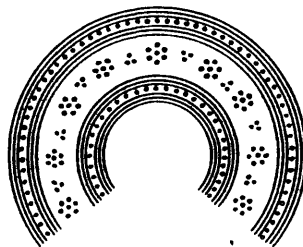
PIEDAD  
(VIRGEN)



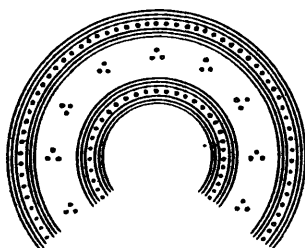
PRESENTACION  
(VIRGEN)



VIRGEN CON NIÑO  
(VIRGEN)

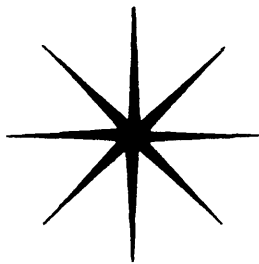


ASCENSION  
(VIRGEN)

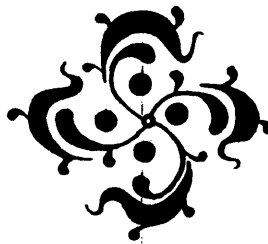


ABRAHAM  
CAMINO DEL CALVARIO (VIRGEN)  
ASCENSION (FIGURAS)

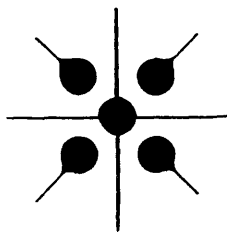
MOTIVOS DECORATIVOS  
(VESTIDURAS)



DIOS PADRE  
ANUNCIACION (VIRGEN)  
FLAGELACION (CRISTO)  
CRUCIFIXION (VIRGEN)  
VIRGEN CON NIÑO (NIÑO)



ADORACION MAGOS (VIRGEN) ASCENSION (APOSTOL)  
PRESENTACION (VIRGEN) PENTECOSTES (APOSTOL)  
CRISTO ANTE CAIFAS (CRISTO) MISA DE SAN GREGORIO (S. GREGORIO)  
CAMINO DEL CALVARIO (CRISTO) VIRGEN CON NIÑO (ARZOBISPO, ANGEL)



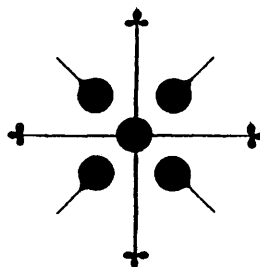
ADORACION MAGOS (REY)  
ASCENSION (APOSTOL)  
VIRGEN CON NIÑO (VIRGEN)



VIRGEN CON NIÑO (VIRGEN)

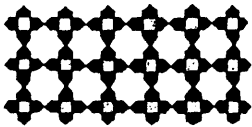


VIRGEN CON NIÑO (REY)

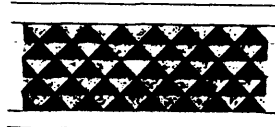


PENTECOSTES (VIRGEN)  
VIRGEN CON NIÑO (ANGEL)

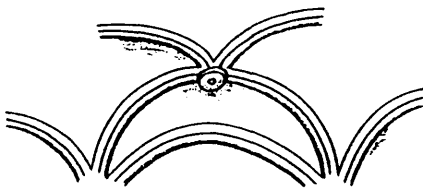
SUELOS Y TECHOS



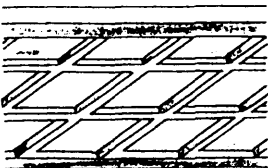
FLAGELACION  
(SUELO)



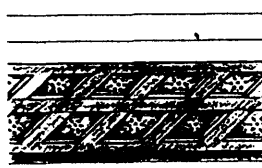
PRESENTACION



CRISTO ANTE CAIFAS



MISA DE SAN GREGORIO



FLAGELACION



ESTILO

## NOTAS.-

- (1).- ANKA STOJAKOVIC: "Jesús - Christ, source de la lumière dans la peinture byzantine." Cahier de Civilisation Médiévale 1975. pag. 270. Defiende el valor simbólico de los fondos dorados, dándoles un carácter sobrenatural, basándose en su génesis y en la explicación de su sentido conservado en las fuentes literarias. Defendiendo esta misma tesis, cita a A. Riegel. Die spätromische Kunstindustrie, 1901 y a toda una serie de autores que se han interesado por este tema.
- (2).- Numerosos autores bizantinos, Basilio el Grande, el Pseudo Dionisio el Aeropagita y otros, identifican la luz celeste con el oro, con lo que se subraya la importancia y la significación de las superficies doradas.
- (3).- Ya en el Génesis, la Creación del Mundo comienza por la separación de la luz de las tinieblas, simbolizándose las fuerzas positivas y negativas. "Y vió Dios ser buena la luz, y la separó de las tinieblas" (Génesis, 1, 4).  
Isaías " Ya no será el sol tu lumbrera de día, / ni te alumbrará el resplendor de la luna, / sino que Yave sefa tu eterna lumbrera, / y tu Dios será tu esplendor" (Isaías LX, 19, 20). San Juan en el pasaje referido a San Juan Bautista como Precursor de Cristo, identifica a Cristo con la luz. "Vino este a dar testimonio de la luz" (Juan I, 7, 8). Más adelante San Juan nos dice "Yo he venido como luz al mundo, para que todo el que cree en mí no permanezca en tinieblas..." (Juan 12, 46). Otros muchos ejemplos podemos encontrar en las Sagradas Escrituras.

DISTINTAS ATRIBUCIONES

Los autores que se han ocupado de este tema, dan distintas atribuciones para el Retablo:

Agapito y Revilla (1), habla de un autor toledano, que trabaja hacia 1420, anterior a Nicolas Francés y a Nicolás Florentino.

Post (2), data el Retablo entre 1415 y 1422, en los años en que Don Sancho de Rojas fué Arzobispo de Toledo. Dice que el estilo pertenece a la última fase de la pintura giottesca de Florencia y a la manera pictórica que Starnina desplegó en Toledo y que fué imitada por el Maestro Rodriguez en la Capilla de San Blas.

Angulo fecha el Retablo muy poco posterior a las pinturas de la Capilla de San Blas, llamando a su autor Maestro de Don Sancho de Rojas. Sigue diciendo que probablemente sea un artista español, que se forma con obras italianas y su estilo es de "estirpe florentina"(3). Defiende la intervención de este maestro en el Retablo de Horcajo y piensa que a su vez se encontraría influido por el Maestro de la Ascensión.

Sanchez Canton, en su estudio monográfico sobre el Retablo (4), dice que la obra " debe clasificarse dentro de la escuela pictórica toledana de primeros del siglo XV, por su semejanza con las tablas giottescas que estudió Angulo"(5). Si bien dice que el Retablo "es más pobre en recursos técnicos que las pinturas de Toledo, estimando que esta obra está más

lejos de prototipos italianos y nos es más próxima por su pobreza de composición, falta de arquitecturas..." Esta de acuerdo con la adscripción del Retablo al círculo toledano, favorecida por el hecho de que fuese un encargo de Sancho de Rojas durante los años en que ocupó la Silla de Toledo. Según este autor, el único pintor que en los años del Retablo consta en la documentación toledana recogida por Pérez Sedano, y a quien se podría atribuir la obra, era Juan Alfonso que contrataba obras en la Catedral en 1418 y vivía diez años más tarde (6). En esto coincide con la opinión de M<sup>a</sup> Elena Gómez Moreno. Hace una referencia de como en los papeles todavía inéditos de Don Narciso Estenaga deán de la Catedral, muerto en 1936, siendo Obispo Prior de las Ordenes Militares, pueda encontrarse quien fue el pintor de Don Sancho de Rojas. En definitiva dice " este pintor merece un lugar equiparable a los maestros giottescos de Toledo pero sin que quepa confusión con ellos" (7).

M<sup>a</sup> Elena Gómez Moreno, lo mismo que Sanchez Canton atribuye el Retablo a " un maestro Juan Alfonso, hijo de Fernand Alfonso, que trabajo en otras obras de la Catedral y que pintaba los retablos hoy perdidos de la Capilla del Sagrario en 1418 por encargo del mismo prelado trabajo en otras obras de la Catedral, estando pues al servicio del Arzobispo, es lo natural que el mismo se encargase del retablo de San Benito . Al no existir dichos retablos del Sagrario, falta la evidencia artística que su comparación alcanzaría: sin embargo y mientras nuevas noticias no lo desmientan, hemos de dar al citado Juan Alfonso de Toledo la paternidad de nuestro retablo, y con ella la primacia en fecha entre los maestros de la escuela castellana" (8).

Gudiol, relacionando el Retablo con la Capilla de San Blas, atribuye con toda firmeza este a Rodriguez de Toledo. "El estudio de la pujante personalidad de Rodriguez de Toledo nos ha llevado a identificarlo con absoluta convicción con el justamente celebrado pintor del gigantesco retablo llamado del Arzobispo Don Sancho de Rojas...."(9).

Lafuente Ferrari en su obra sobre la Pintura en el Museo del Prado, afirma que el pintor del Retablo deriva de la inspiración de la corriente italo-gótica, que tuvo por foco a Toledo, adscribiendo el Retablo, al círculo toledano, admite que quizá fuera pintado en Toledo aunque fuera destinado a Valladolid, sigue diciendo comparándolo con San Blas "No llega evidentemente a la grandeza monumental y a la delicadeza de diseño de los frescos de la Capilla de San Blas, pero en el pintor del Arzobispo de Rojas se ve un discreto discípulo de las lecciones italianas, entregado a la inclinación española por la multiplicidad de historias de un retablo, al empleo del oro y la agrupación maciza de personajes. (10)

En resumen hemos visto como algunos autores como M<sup>o</sup> Elena Gomez Moreno y el propio Sanchez Canton pretenden adjudicar el Retablo a un "Juan Alfonso" que contratava obras en la Catedral en 1418 y que aparece citado en los archivos segun las notas de Perez Sedano. Pero esta atribución carece de todo apoyo documental, ya que no se tiene ninguna referencia directa acerca del Retablo, y las obras suyas documentadas, los retablos de la Capilla del Sagrario que podrian servir como punto de apoyo para una comparación estilística se han perdido. Por lo tanto hay que deshechar esta atribución al no poder asegurar nada con certeza, ya que por otra parte Juan Alfonso aparece como dorador y no como pintor en los textos.(11)

Otros autores, relacionando el Retablo con la Capilla de San Blas, como hace Angulo, pone en relación al autor del Retablo con el maestro de la Asunción de la Capilla de San Blas, siendo esta atribución más acertada, pues son evidentes las conexiones que existen entre las dos obras.

Entre los autores que relacionan el Retablo de Don Sancho con San Blas, una vez identificada la firma del Maestro Juan Rodriguez de Toledo que apareció en uno de los muros de la Capilla, se encuentra Post que encuadra el Retablo en la manera pictórica que desplegó Starnina en Toledo y que imitó el Maestro Rodriguez en la Capilla de San Blas. La atribución del Retablo a Rodriguez de Toledo se debe a Gudiol que lo afirma rotundamente.

En resumen, podemos afirmar agrupar estos autores en dos grandes grupos. Unos que atribuyen el Retablo a Juan Alfonso y los segundos más acertados, ya que hay que ver en Juan Alfonso a un dorador más que a un pintor, relacionan el Retablo con San Blas, más concretamente con el Maestro Rodriguez de Toledo que firma en una pared de la Capilla.

DISTINTAS ATRIBUCIONES

## NOTAS.-

- (1).- AGAPITO Y REVILLA, J.: La Pintura en Valladolid. Programa para un Estudio Histórico-Artístico. T. I. Imprenta Castellana. 1925-1943.
- (2).- POST, CH. R.: A History of Spanish Painting. Vol. IV part. II. 1933. pag. 650.
- (3).- ANGULO INIGUEZ, D.: Nuevas pinturas trecentistas toledanas. A. E. A. 1942 pag. 316-319.
- (4).- SANCHEZ CANTON, F.J.: El Retablo Viejo de San Benito el Real de Valladolid. A.E.A. 1940-1941. nº 45.
- (5).- ANGULO INIGUEZ, D.: La Pintura Trecentista en Toledo. A. E. A. 1931.
- (6).- PEREZ SEDANO, F.: Notas del Archivo de la Catedral de Toledo. Madrid 1914. pag. 7.
- (7).- SANCHEZ CANTON, F.J.: ob. cit.
- (8).- GOMEZ MORENO, M<sup>e</sup> E. Mil Joyas del Arte Español. T.I. Barcelona 1947.
- (9).- GUDIOL RICART, J. Pintura Gótica. Ars Hispaniae. vol. IX Madrid. 1955.
- (10).- LAFUENTE FERRARI, E. Breve Historia de la Pintura Española. Madrid. 1946.
- (11).- ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO. Libro de la Capilla de San Blás de 1397.

AUTOR

No se conserva ninguna noticia acerca del autor del Retablo. Sabemos que fué un encargo del Arzobispo Don Sancho de Rojas, lo que nos permite incluirle dentro del foco toledano.

Los distintos autores no se ponen de acuerdo acerca del pintor del Retablo, sin embargo coinciden en clasificar al autor como un pintor dentro del círculo toledano con una influencia trecentista, más cerca de la corriente giottesca que sienesa aunque con algunas características hispanas.

La fecha de ejecución del Retablo, que se ha venido dando en términos generales, es de 1415 a 1422, años que coinciden con la estancia de Don Sancho de Rojas como Arzobispo de Toledo.

Tanto el discurso de Don Pedro Beroqui (1), al que ya nos hemos referido como los escudos que aparecen en el Retablo y la representación de Don Sancho como donante nos hablan claramente del encargo de la obra por el Arzobispo. Teniendo en cuenta que el rey retratado es Don Fernando de Aragón que muere en 1416 parece más lógico que el encargo fuera hecho por Don Sancho inmediatamente después de dejar la Sede de Palencia y que se ejecutara en vida de Don Fernando, por lo que hemos de fechar el Retablo entre 1415 y 1416 o muy inmediatamente después de la muerte de Don Fernando, fecha que encaja perfectamente con el estilo del Retablo.

En cuanto al pintor del Retablo, al no poseer otros

datos más concretos para su atribución hay que basarse más en características estilísticas, en pequeños datos que son los únicos en que nos podemos apoyar al no poseer otros datos documentales. Hay que hablar pues al referirse al autor del Retablo del Maestro de Don Sancho de Rojas, al no tener otro nombre. Analizando estilísticamente las escenas del Retablo sobre lo que ya hemos tratado en su capítulo correspondiente vemos que tiene grandes conexiones con San Blas, que concuerda en estilo con toda seguridad con algunas escenas de la Capilla de San Blás lo que nos lleva a identificarle con el Maestro que trabaja en determinadas escenas de la misma y que se ha venido identificando como Rodríguez de Toledo cuya firma aparece en la Capilla y cuya personalidad tratamos en el estudio de la Capilla de San Blas.

En definitiva y sin pretender dar un nombre concreto se puede afirmar que el autor del Retablo el Maestro de Don Sancho de Rojas es el mismo que trabaja en algunas escenas de la Capilla de San Blás.

A pesar de no poder hacer una identificación documentada del autor, no solo es interesante, gracias al estudio estilístico poder relacionar este Maestro de Don Sancho de Rojas con la Capilla de San Blas, sino también poder incluirlo dentro de todo un foco toledano como integrante de la escuela pictórica que se desarrolló en Toledo en la primera mitad del siglo XV.



1008

AUTOR

NOTAS.-

- (1).- Discurso sobre las preeminencias del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Ms. nº 18646. B.N.M.

OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR

El Maestro de Don Sancho de Rojas, queda pues como Maestro del Retablo e identificado con el maestro que trabaja en determinadas escenas de San Blás (Rodríguez de Toledo?). Pero su intervención no es sólo en estas dos obras sino que aparece su mano en otras obras castellanas.

Los autores al referirse al Maestro del Retablo de Don Sancho le atribuyen otras obras.:

Agapito y Revilla (1), le atribuye el Retablo de Don Sancho y la tabla de la Virgen con Niño del Museo de Valladolid.

Lafuente Ferrari no cita mas que a Don Sancho como autor del retablo, sin hacer referencia a nin guna otra atribución (2).

Gomez Moreno (3) le atribuye también el retablo de Don Sancho y la tabla de la Virgen con Niño de Valladolid.

Sanchez Cantón (4), atribuye al Maestro del retablo de Don Sancho también la Virgen con Niño del Museo de Valladolid y apunta la posibilidad de que sea de la misma mano la tabla con la Imposición de la Casulla a San Ildefonso.

Gudiol (5), de acuerdo con Sanchez Canton, atribuye al maestro de Don Sancho, el retablo de San Benito el Real, la tabla de Illescas, y es el único con Angulo que ve clara la identidad con la Capilla de San Blas.

Angulo (6), habla de la posible intervención del maes-

tro del retablo de Sancho de Rojas con las obras del Maestro de la Asunción que trabaja en San Blas.

Así pues a falta de otros datos documentados, y sólo por razones estilísticas, como iremos analizando en su momento, al tratar cada una de las obras, podemos atribuir a este Maestro de Don Sancho de Rojas: como obra fundamental para su estudio estilístico, el Retablo de Don Sancho de Rojas del Museo del Prado, una obra inmediatamente anterior que es la Capilla de San Blas, de la que se le atribuyen unas escenas, la tabla de la Virgen con Niño del Museo de Valladolid y la tabla de Illescas.

OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR

NOTAS.-

- (1).- AGAPITO Y REVILLA, J.: La Pintura en Valladolid. Programa para un estudio histórico - artístico. T.I. 1925-1943.
- (2).- LAFUENTE FERRARI, C.: Breve Historia de la Pintura Española. Madrid 1946.
- (3).- GOMEZ MORENO, M<sup>a</sup>.E.: Mil Joyas del Arte Español. T.I. Barcelona 1947.
- (4).- SANCHEZ CANTON, F.J.: El Retablo Viejo de San Benito el Real de Valladolid. A.E.A. 1940-1941.
- (5).- GUDIOL RICART, J.: Pintura Gótica. Ars Hispanie. vol IX. Madrid 1955.
- (6).- ANGULO INIGUEZ, D.: La pintura trecentista en Toledo. A.E.A. 1931.
- (7).-

1012

VIRGEN CON NIÑO SANTA CATALINA Y DOS DONANTES

(MUSEO ARQUEOLOGICO DE VALLADOLID )

VIRGEN CON NIÑO SANTA CATALINA Y DOS DONANTES

## DATOS GENERALES DE LA TABLA.-

Esta obra se encuentra en el Museo Arqueológico de Valladolid; catalogada con el nº 9969, como tabla de Escuela Toledana del siglo XV. En su cartela equivocada se lee: " Santa Isabel presenta dos niños a la Virgen Madre ". (1)

La tabla, de reducidas dimensiones ( 37 x 59 cm), está enmarcada por un encuadramiento de madera de las mismas características al que hemos visto en el Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas. Su estado de conservación no es muy bueno, la madera está agrietada en la zona superior de la tabla en el centro de la composición y también en el ensamblaje, presentando algunas pequeñas grietas también en la zona inferior. Por otra parte los colores se encuentran algo alterados por el paso del tiempo: tanto el dorado del fondo como los colores han perdido intensidad, habiéndose perdido en algunas zonas el color quedando al descubierto la preparación de la tabla.

Se representa el tema de la Virgen y el Niño, entronizados, acogiendo y bendiciendo a dos donantes que son presentados por Santa Catalina. Las relaciones

de la obra con Italia , tanto estilísticas como iconográficas son claras. Se hacen patentes en los modelos utilizados, en la preocupación por las figuras y en la manera de tratarlas.

VIRGEN CON NIÑO SANTA CATALINA Y DOS DONANTES

DATOS GENERALES DE LA TABLA.-

NOTAS.-

- (1).- Es fácil la identificación de la Santa, se trata de Santa Catalina representada con sus atributos: la corona de reina y la rueda con cuchillas de - su martirio.



VIRGEN CON NIÑO SANTA CATALINA Y DOS DONANTES

DESCRIPCION.- ( t. 0,59 x 0,37 m. ).

La escena, que se desarrolla sobre un fondo neutro, dorado, presenta como es habitual en toda la pintura del Trecento Toledano, un especial interés - por las figuras, destacadas en un primer plano.

A la izquierda de la composición se representa un grupo de tres figuras: un en pie, con nimbo, corona de reina y rueda, que es sin duda Santa Catalina; la Santa pone sus manos sobre otras dos figuras de menor tamaño, situadas en primer término, a las que protege. Los dos donantes, arrodillados, con las manos - juntas, sirven de enlace con la zona de la derecha en donde se sitúan la Virgen y el Niño.

La Virgen, con corona , nimbo y melena rubia, sentada sobre el trono puesto ligeramente en escorzo, se dirige con la mirada a los donantes. Apoya su mano derecha sobre el hombro del donante, mientras con la izquierda sujeta al Niño, sentado sobre sus rodillas. El Niño está desnudo y lleva nimbo dorado con decoráción punteada distinta a la de los nimbos de los otros personajes de la escena. Parte del cuerpo del Niño se cubre con un paño transparente, que permite ver la anatomía. Se sienta sobre uno de sus piés, el derecho, apoyando su mano izquierda sobre la rodilla que que-

da levantada, mientras con la derecha bendice a los -  
donantes. Destaca el coral que lleva colgado al cuello.  
Las vestiduras de los distintos personajes, presentan  
motivos dorados en su decoración, semejantes a los que  
vemos en otras obras del mismo maestro en la Catedral  
de Toledo y en Valladolid.

VIRGEN CON NIÑO SANTA CATALINA Y DOS DONANTES

## PERSPECTIVA.-

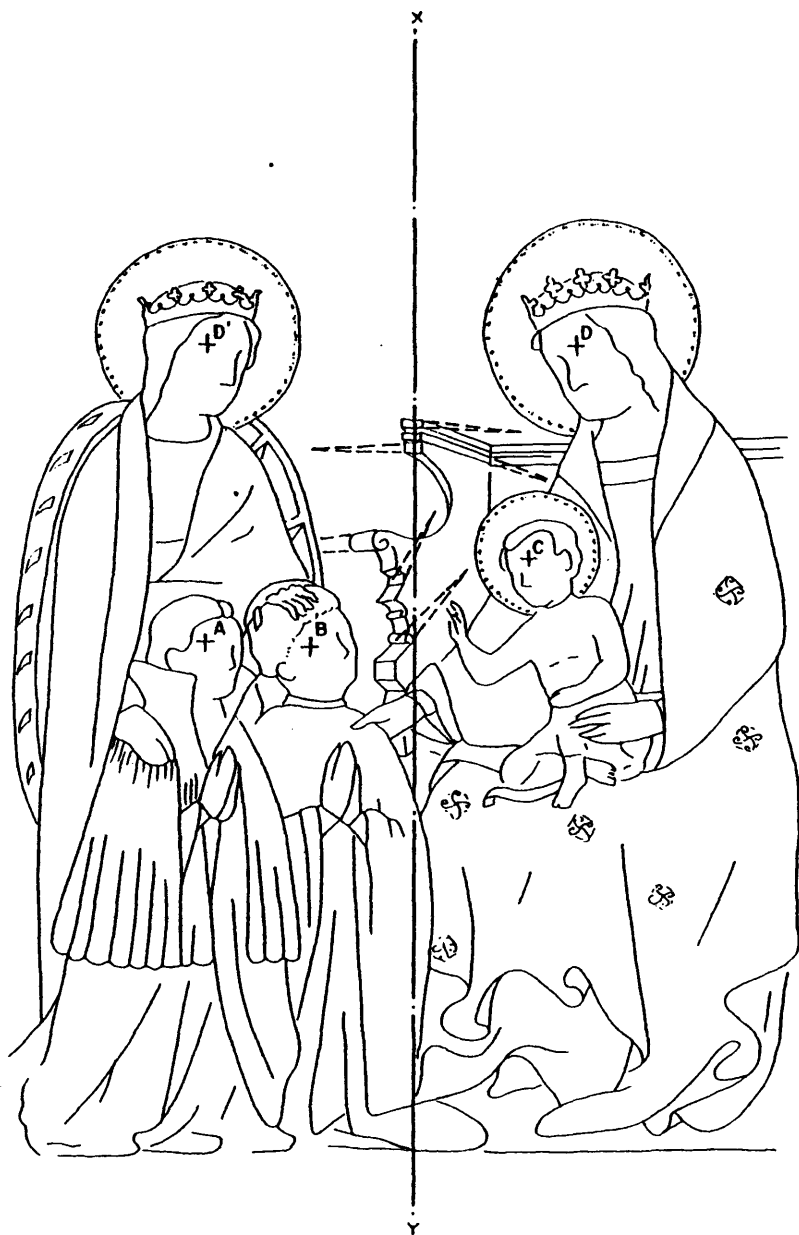
El tema se desarrolla en primer término, sobre un fondo dorado, con escasas referencias espaciales al carecer de encuadramiento arquitectónico.

La única referencia ambiental la tenemos en el Trono en que se asienta la Virgen, del que solo distinguimos su parte superior. Sin embargo gracias a su posición en diagonal, ligeramente en escorzo, permite crear un espacio entre las figuras y el fondo de la composición. El trono, presenta una serie de líneas de fuga convergentes a uno y otro lado de la composición. Las líneas de frente no son totalmente horizontales, sino diagonales y el lateral mal conseguido, hace que el trono se abra hacia afuera.

Las figuras con su posición van dando los distintos planos de profundidad de la escena. Así tenemos un primer plano formado por la figura femenina arrodillada a la izquierda de la composición (A), en un plano ligeramente más retrasado, el otro donante (B). El tercer plano es el formado por el Niño (C) y por último, el cuarto plano, a izquierda y derecha de la composición, lo forman Santa Catalina y la Virgen (D-D'), la Santa ligeramente más retrasada que la Virgen.

1019

VIRGEN CON NIÑO



VIRGEN CON NIÑO SANTA CATALINA Y DOS DONANTES

## COMPOSICION.-

La composición se centra en primer término, en el que sobre un fondo dorado, se agrupan las figuras. Estas, se dividen en dos zonas equilibradas mediante un eje central (X-Y).

En el plano, hay un juego de verticales, formadas por los cuerpos de las figuras y el trono; las horizontales vienen dadas por las líneas del trono también; estableciéndose una diagonal con el Niño, así como una circunferencia con la rueda situada de trás de Santa Catalina.

En el espacio, la composición carece de en - cuadramientos arquitectónicos, la única referencia espacial es la creada por el trono, dispuesto ligeramente en diagonal. Sin embargo las figuras se distribuyen escalonadamente en el espacio, dando con su posición distintos planos de profundidad. Como conse - cuencia, con ellas se puede establecer un zig-zag en el espacio, que partiendo de Santa Catalina, pasa por los donantes, el Niño para terminar en la Virgen. Por otra parte las figuras forman dos grandes grupos, a los lados del eje de la composición, quedando a la izquierda tres figuras, Santa Catalina y

los dos donantes y a la derecha, dos figuras, la Virgen y el Niño. Estos dos grupos se pueden incluir en un esquema piramidal, formandose dos triángulos, resultando de esta manera, a la izquierda, una pirámide (A-B-C), con el vertice en la cabeza de Santa Catalina ; y en el lado opuesto, a la derecha la otra pirámide (A'- B'- C') formada por la Virgen y el Niño. Estas dos pirámides se cortan diagonalmente, cruzándose en el eje (X-Y) de la composición.

En lo que se refiere a las actitudes, es fundamental el acento que se da a las manos, tratadas con un gran caracter expresivo. Santa Catalina con sus manos puestas sobre la cabeza y hombros de los donantes, expresan protección. Los donantes con las manos juntas estan en oración. La Virgen, con su mano derecha acoge a los donantes, mientras con la izquierda sujeta al Niño que hace gesto de bendecirlos. Se establece, pues con las manos de las figuras un ritmo dos a dos enlazándose unas con otras, creandose un zig-zag en el espacio, que partiendo de la izquierda de la composición, desde la figura de Santa Catalina, de la mano que pone sobre el donante, se pasa a la otra mano en un plano más retraido y de aquí a la mano derecha de la Virgen, pasando despues a la del Niño, para terminar en la otra mano del Niño y en la Virgen de nuevo.

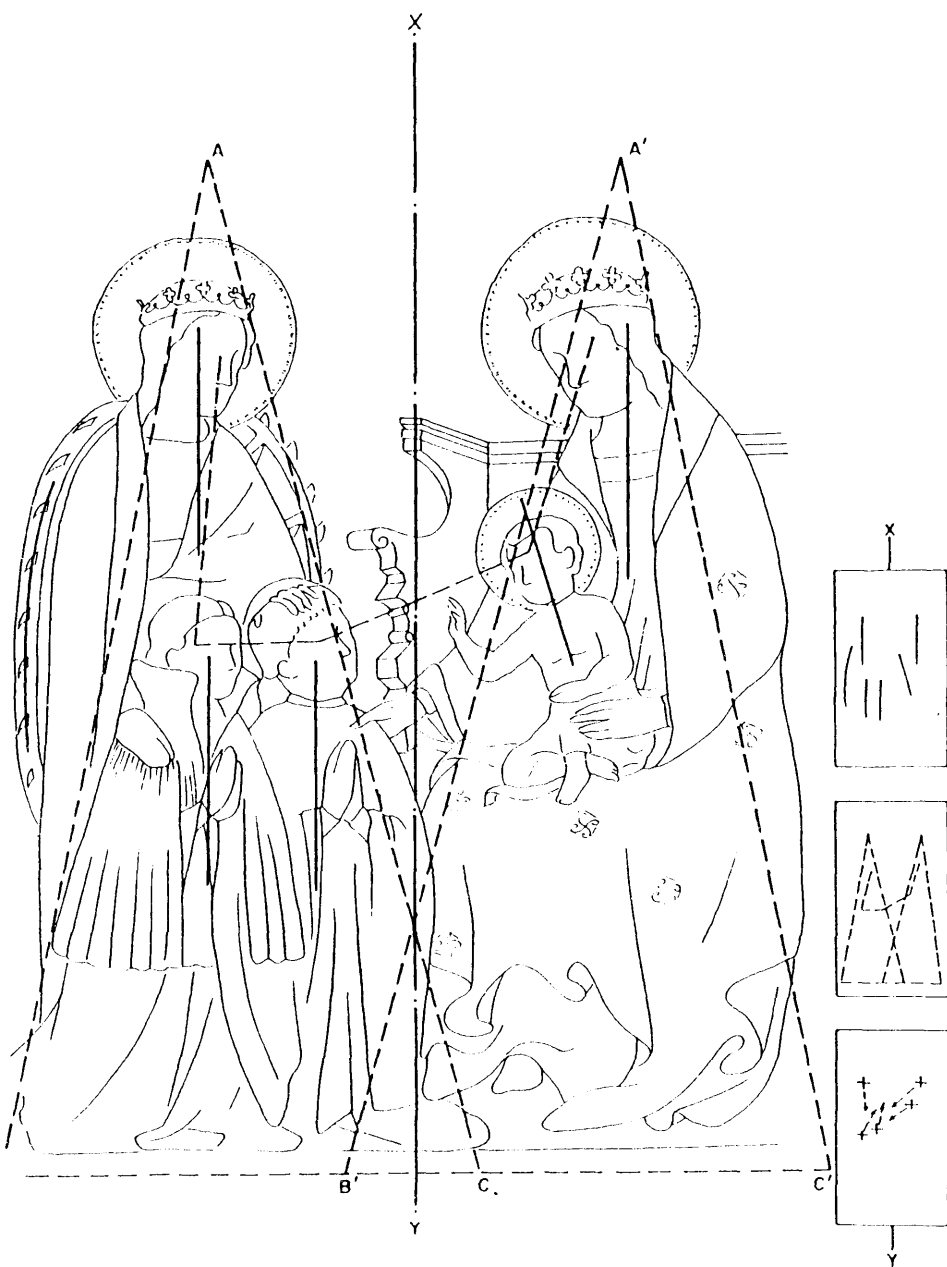
En lo que se refiere a las miradas, es una composición cerrada: la Virgen, el Niño y Santa Catalina.

lina miran hacia los donantes que asu vez les devuelven la mirada, de manera que quedan las tres figuras de la izquierda que dirigen su mirada hacia la derecha mientras la Virgen y el Niño miran en sentido contrario. Por otra parte mientras Santa Catalina, la Virgen y el Niño miran hacia abajo; los donantes miran hacia arriba.

Así pues, la composición es cerrada no solo en cuanto a la organización de los personajes, ya que la Virgen y Santa Catalina forman dos paréntesis en los extremos de la composición , sino también en sus actitudes y miradas.

1023

VIRGEN CON NIÑO





VIRGEN CON NIÑO SANTA CATALINA Y DOS DONANTES

## ICONOGRAFIA.-

Se representa el tema de la Virgen entronizada, con el Niño, en relación con el Arte Italiano del Trecento, de ascendencia bizantina. La Virgen aparece en Majestad, sentada en el trono con corona de reina, llevando en sus brazos al Niño, que bendice a los donantes. Estos arrodillados en la zona izquierda de la composición son presentados por Santa Catalina, con corona de reina y rueda de martirio.

Tanto la Virgen y el Niño como Santa Catalina, llevan nimbo dorado con decoración de punteado, semejante a la decoración que enmarca la escena a lo largo del arco que forma el ensamblaje de la tabla. El fondo de la tabla también dorado, anula el espacio al tiempo que le da el carácter simbólico a la escena.

La representación de los donantes, tema que aparece en el s. XIV; así como la relación madre-Hijo, - existente entre la Virgen y el Niño, nos hacen pensar en una fecha avanzada para la obra.

La iconografía es muy semejante a la de la tabla central del Retablo del Arzobispo D. Sancho de Ro-

jas, atribuido también al mismo maestro. Ignoramos la identidad de los donantes. El artista representa a dos jóvenes, arrodillados con las manos juntas en oración, ataviados con ricos trajes, presentados por la Santa, con la que desconocemos su relación.

La iconografía de Santa Catlina (1) responde a la tradicional. Se representa a la Santa como reina, con corona y con el atributo de su martirio, la rueda (2). Su vida se populariza en Occidente por la Leyenda Dorada y se narra por primera vez en el Menologio de Basilio (3). Su nacimiento se acompaña de prodigios y según la leyenda narrada por Pierre Dorland, el rey Cortus, sobre su lecho de muerte hizo prometer a su hija de no casarse mas que con un hombre que le igualase en sabiduría y bondad. La madre cristiana la lleva a una ermita, que milagrosamente le habla de un prometido cuyo reino es eterno. La presenta una imagen del Niño Jesus en los brazos, entonces Ella se arrodilla ante la imagen de su prometido místico. Esta leyenda de su matrimonio místico no se encuentra en la primera redacción de la Leyenda Dorada; aparece por primera vez en el siglo XV en una traducción inglesa revisada en 1438 por Juan de Burgay (4).

Sin embargo en esta escena la Santa aparece como abogada presentando a los dos jóvenes. Se la representa en su calidad de prometida de Cristo, intercediendo por los jóvenes ante el Niño.

El artista en la representación de la Virgen y el Niño no establece ninguna característica especial, sigue la iconografía tradicional para este tema, en donde la Virgen manteniendo la corona de reina coge cariñosamente al Niño, humanizándose el tema. Se establece un parangón, reflejando el pensamiento de la época, entre la Virgen y el Niño. Mientras el Niño bendice a los donantes presentados por Santa Catalina, la Virgen pone su mano sobre el hombro del donante para acogerle bajo su protección. Esta iconografía de la Virgen con el Niño y donantes presentados por Santos, se repite con bastante frecuencia en la Pintura del Trecento, la hemos visto en varias ocasiones en la Pintura Toledana: en el Retablo de Don Sancho de Rojas y también en la tabla de Illescas.

VIRGEN CON NIÑO SANTA CATALINA Y DOS DONANTES

ICONOGRAFIA.-

NOTAS.-

- (1).- Su nombre no figura en ningún texto litúrgico o literario de la Antigüedad Cristiana. El término deriva del griego " Katharos " que significa puro. Por su nacimiento y martirio está ligada a Alejandría, venerada en Oriente, en Chipre en donde era rey su padre, tiene como principal lugar de culto el Monasterio de Sinaí que le fué dedicado en el siglo IX. Desde Sinaí y Alejandría, su culto se extendió durante las Cruzadas a Italia, difundiéndose más tarde por toda Europa.
- (2).- Virgen y mártir de Alejandría, de familia noble, sufrió varios tormentos entre ellos fué martirizada entre dos ruedas con cuchillas, siendo liberada por unos ángeles que rompieron las ruedas con martillos. En discusión pública confundió a los filósofos paganos ( en ocasiones se la representa con un libro en las manos como doctora ), Finalmente fué decapitada en el 307 por orden de Majencio.
- (3).- VORAGINE, Jacques de.: La Legende Dorée T. II . págs. 386-395. Garnier-Flammarion, París, 1967. Traducción de J.B.M. Roze.
- (4).- Este tema aparece también en Santa Catalina de Siena; la diferencia estriba en que aquí es el "Niño" quien se le aparece a la Santa. Por otra parte el tema de Santa Catalina de Alejandría se difunde por Europa mientras que la devoción a Santa Catalina de Siena se reduce a Italia.

#### CARACTERES ESTILISTICOS Y AUTOR

La obra por sus características encaja perfectamente en el círculo toledano, con notas de tradición trecentista :

A) EL ESPACIO: La Perspectiva:

El ambiente al igual que en las otras obras de este maestro, no interesa. Tampoco hay referencia arquitectónica alguna; solamente el trono y el escalonamiento de las figuras contribuyen a crear sensación espacial en la escena. La perspectiva del trono está mal conseguida de manera que los brazos y los laterales de este, se abren hacia afuera. Se omite también toda referencia de suelo o techo, centrándose la atención en las figuras. El fondo dorado anula toda perspectiva y al igual que en las otras obras giottescas, sirve para dar un sentido simbólico a la escena. El artista ha seguido el mismo esquema espacial que en el Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas.

B) LA LUZ: color y dibujo.

Como en las otras obras de este maestro no hay estudio de luces y sombras. El modelado de los rostros y los pliegues de las vestiduras se marcan mediante el empleo de colores más fuertes. Todo el cuadro se compone con el rojo y el azul, sobre fondo dorado, equili-

brandose dos manchas rojas del primer término con dos azules del segundo. El empleo de los colores se hace de una manera semejante a derecha e izquierda: Santa Catalina lleva manto rosa y azul con cenefa dorada; el donante del primer término va vestido de rojo y dorado; el del segundo término con mangas rojas y doradas; el Niño con el coral en el cuello y envuelto en paño morado y la Virgen tiene el manto rojo y azul y calzado negro y dorado. Por último el trono es de tonalidad ocre así como la rueda de Santa Catalina, que es también ocre con cuchillas negras.

No hay pues un estudio de la luz en el cuadro, sin embargo el artista la sustituye con la utilización del dorado del fondo y de los nimbos con carácter simbólico, que reflejan el carácter divino de la escena al tiempo que dan luminosidad a la composición. El artista no olvida tampoco el dibujo, preocupándose fundamentalmente por los rasgos físicos, las manos y el rostro, mediante un trazo oscuro que delimita las figuras, cuidando también los motivos decorativos de sus vestiduras.

### C) LA COMPOSICION.

El tipo de composición utilizada es la usual en este maestro. La escena se compone en el plano con un predominio de verticales, de las figuras y las líneas del trono. En el espacio los distintos personajes se inscriben en figuras geométricas, formándose triángulos y pirámides. Resulta así una composición cerra-

da, no solo por la posición de las figuras, sino por sus gestos, actitudes y miradas, sin ninguna referencia al espectador. Este tipo de composición nos lleva a la utilizada por el mismo maestro en el Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas.

#### D) ICONOGRAFIA .

Se representa el tema tradicional de la Virgen con el Niño y donantes presentados por un santo. Este tema que tiene su origen en el Arte Bizantino, pasa al Arte Italiano del Trecento. La aparición del donante indica ya una fecha avanzada. Sin embargo este tema no es frecuente en la pintura Toledana; lo encontramos solamente en la tabla de Illescas, atribuida a este mismo maestro; podemos relacionarlo también con la tabla central del Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas. De cualquier forma encaja perfectamente en el pensamiento del momento en que el culto a la Virgen adquiere una importancia semejante a la de su hijo, coincidiendo al mismo tiempo con una humanización del tema.

#### E) RASGOS FISICOS Y CARACTERISTICAS DE LAS FIGURAS: Anatomía, tipos de rostros, ojos, bocas, melenas barbas, indumentaria, nimbos, movimiento y expresión.

Es de destacar como en las otras obras estudiadas, la preocupación del artista por las figuras, dedicándose especial atención a su anatomía y rasgos físicos. Los rostros son ovalados, con ojos almendrados, raegados, delimitadas las distintas partes con trazo

oscuro, cejas arqueados, frente despejada; nariz recta y ancha; boca pequeña y manos también del mismo tipo que hemos visto en algunas escenas de la Capilla de San Blás y en el Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas. Se repiten también el tipo de nimbos dorados con decoración de punteado, así como los motivos decorativos de las vestiduras. Al centrarse toda la atención en las figuras se valoran especialmente sus gestos y movimientos, resaltando el carácter expresivo de sus rostros.

#### F) MODELOS EMPLEADOS.

Todas las figuras utilizadas responden a un mismo tipo, cuyas características hemos visto al analizar sus rasgos físicos. Sin embargo el artista se sirve de los mismos modelos en sus distintas obras:

El modelo empleado para Santa Catalina es el mismo que el de la Virgen y las dos repiten a su vez el modelo de Virgen del Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas. El Niño es el mismo que vemos también en el Retablo de D. Sancho de Rojas, con la única diferencia del coral en el cuello. Sin embargo mantiene la misma manera de bendecir, repitiendo la misma postura con la rodilla derecha debajo de su pierna izquierda. La figura del donante es la misma que el acólito de la Misa de San Gregorio del Retablo de D. Sancho de Rojas.

Los motivos dorados de las vestiduras, se repiten exactamente igual en algunos casos: El motivo del



manto de la Virgen, se repite en El Arzobispo D. Sancho de Rojas en la tabla central del Retablo; lo vemos también en el manto de la Virgen en la Adoración de los Magos, en el Cristo de los Improperios, en el Cristo del Camino del Calvario y en la Virgen de la Presentación del Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas. Se repite también este motivo en algunas escenas de la Capilla de San Blás: en la Virgen de la Ascensión y en uno de los soldados de la Resurrección.

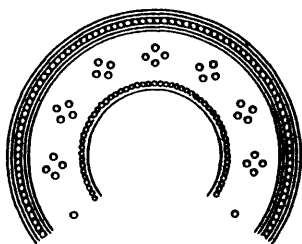
G) AUTOR

Después de estudiar los caracteres estilísticos y los modelos utilizados por el pintor; es indudable que la tabla procede de la misma mano del Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas, el Maestro Rodríguez de Toledo.

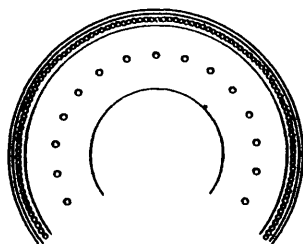
Por sus dimensiones no puede pertenecer al conjunto del Retablo originario de Valladolid. Sin embargo procede de la misma zona, aunque ignoremos su primitivo destino, hay que pensar sin lugar a dudas en que es obra del M<sup>o</sup> de D. Sancho de Rojas y coetánea al Retablo de D. Sancho de Rojas, fechándola en torno a 1420.

1033

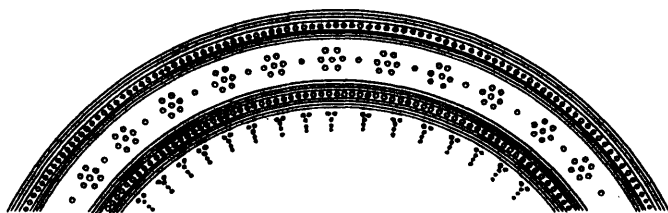
NIMBOS Y MOTIVOS DECORATIVOS



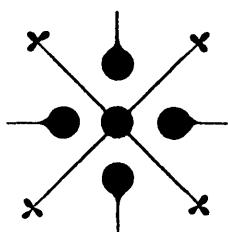
VIRGEN



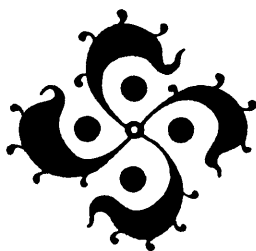
NIÑO



ENCUADRAMIENTO



SANTA CATALINA



VIRGEN

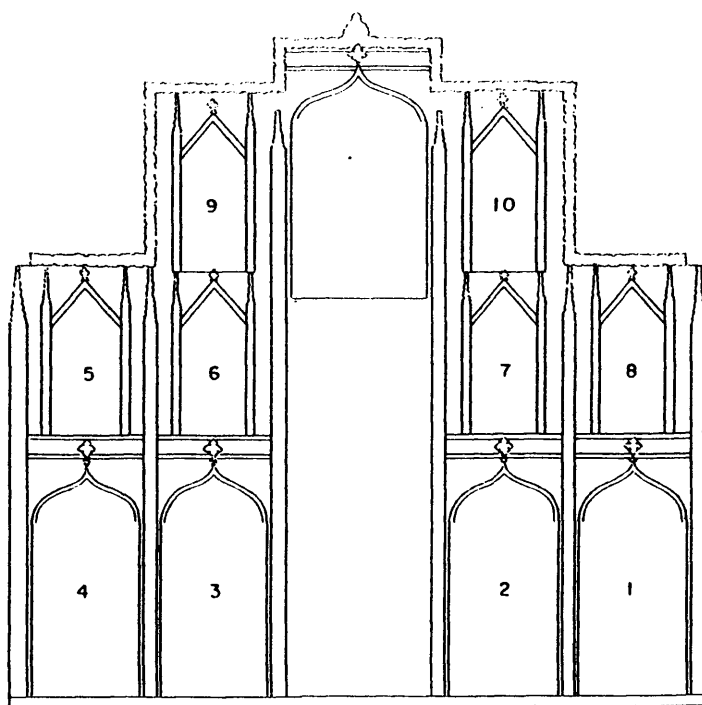
1034

C U E N C A

1035

RETABLO DE HORCAJO DE SANTIAGO

## RETABLO DE HORCAJO DE SANTIAGO



1.- ANUNCIACION

2.- NATIVIDAD

3.- ADORACION DE LOS MAGOS

4.- HUIDA A EGIPTO

5.- DANIEL

6.- ISAIAS

7.- OSEAS

8.- ABACUC

9.- ZACARIAS

10.- JEREMIAS

#### DESCRIPCION DEL RETABLO

El Retablo de Horcajo que actualmente se encuentra sobre el altar de la Capilla del Seminario de Cuenca, procede del hallazgo de varias tablas en un pueblo de la provincia ( Horcajo de Santiago ) del que ha recibido su denominación.

La primera mención de estas tablas se debe al profesor Angulo en el año 1942 (1). Estas tablas al igual que las que fueron halladas en San Roman de Hornija ( Valladolid ), pertenecerían a un conjunto primitivo (Retablo), que desconocemos (2). La reconstrucción actual del Retablo es solo hipotética. El Retablo se compone de cinco calles y tres cuerpos , a excepción de la calle central más ancha y formada solo por dos cuerpos. En el primer cuerpo y en la tabla que sirve de coronamiento de la calle central, se distribuyen cinco - escenas encuadradas bajo un arco conopial. De izquierda a derecha y sin orden cronológico ni iconográfico se disponen las siguientes escenas: La Huida a Egipto, La Natividad, Anunciación y Adoración de los pastores; en la tabla del coronamiento se representa el tema de Jesús entre los Doctores, rehecho de muy mala calidad, obra del siglo XX (3) .

Las restantes tablas, de menor tamaño y con un ensamblaje rematado en forma de gabletes con pináculos

representan a seis profetas: en el segundo cuerpo, de izquierda aderecha, Daniel, Isaías, Oseas, Abacuc y en el tercer cuerpo: Zacarías y Jeremías. Estos profetas, podrían ser posibles remates de las calles primitivas del Retablo.

El Retablo debió ser de grandes proporciones a juzgar por lo que queda (4). En el primer cuerpo de la calle central se ha colocado el sagrario de la Capilla actual. El estado de conservación de las tablas no es muy bueno; algunas han perdido el color y presentan grietas verticales, como es el caso de la Huida a Egipto, el Nacimiento, Adoración de los Magos y Abacuc.

DESCRIPCION DEL RETABLO.

## NOTAS.-

- (1).- ANGULO INIGUEZ, D.: Nuevas pinturas trecentistas toledanas. A.E.A. 1942, pags, 316-19. Hace un estudio estilístico de ellas, de las que en este momento solo tiene referencias por fotografías.
- (2).- El profesor Angulo, apunta en el artículo antes citado, que quizás se trate de dos composiciones hermanas.
- (3).- Todavía el profesor Angulo en su artículo de 1942, (pag, 317 ) hace alusión a ella comentando su mal estado , conservandose solo en este momento, los rostros de los Doctores de la derecha, el cuerpo del personaje sentado en primer término a la izquierda y el de Jesus. Esta tabla se debió perder, siendo sustituida por otra actual, carente de interés.
- (4).- ANGULO, INIGUEZ, D.: Ob, cit... nos dice que procedería tal vez de algun templo importante, piensa incluso en la misma Catedral de Cuenca, apuntando como autor a algún artista precedente del vecino monasterio de Uclés.



ANUNCIACION

DESCRIPCION.- ( T. 1,50 x 0,68 m. ).

La escena se desarrolla en un interior al que se le ha dado un corte escenográfico, que deja ver al mismo tiempo el interior y el exterior de la arquitectura. Es una arquitectura de carácter giottesco con yuxtaposición de perspectivas, con algunos errores en la construcción del suelo.

El ángel arrodillado, a la derecha, con las alas extendidas argumenta con sus dedos en actitud de contar. Viste túnica larga que le cubre hasta sus pies, tiene melena rubia y nimbo con la misma decoración de punteado que vemos en los profetas, que coincide a su vez con la del Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas. Entre la Virgen y el ángel, se sitúa, sobre el asiento de la Virgen, el jarrón de azucenas alusivo a su virginidad.

En la zona izquierda de la composición y bajo un pórtico con arcuaria, se representa a la Virgen, sentada en un banco sobre tarima. Se la representa como una joven con túnica y manto con decoración en dorado. La Virgen cruza las manos ante el pecho e inclina su cabeza en señal de acatamiento; tiene melena rubia y nimbo de las mismas características que el ángel. Entre la figura del ángel y la de la Virgen, sobre el ja

rron, la paloma del Espíritu Santo, representada en -  
pleno vuelo y con nimbo dorado. De ella parten unos -  
rayos que nos llevan a la zona superior, en donde, en  
su parte derecha aparece la figura de Dios Padre sobre  
un tejado, con la bola del mundo en la mano izquierda  
y bendiciendo con la derecha. Lleva nimbo crucífero y  
de sus labios surgen unos rayos dorados que se dirigen  
hacia la zona inferior de la composición. El suelo se  
representa con baldosas de decoración geométrica. El -  
fondo de la escena es dorado con una decoración de rom  
bos semejante a la que vemos en las tablas dedicadas a  
los profetas.

ANUNCIACIONPERSPECTIVA.-

Se valora fundamentalmente el espacio, no sólo en la concepción y distribución de las figuras, sino en su entorno arquitectónico.

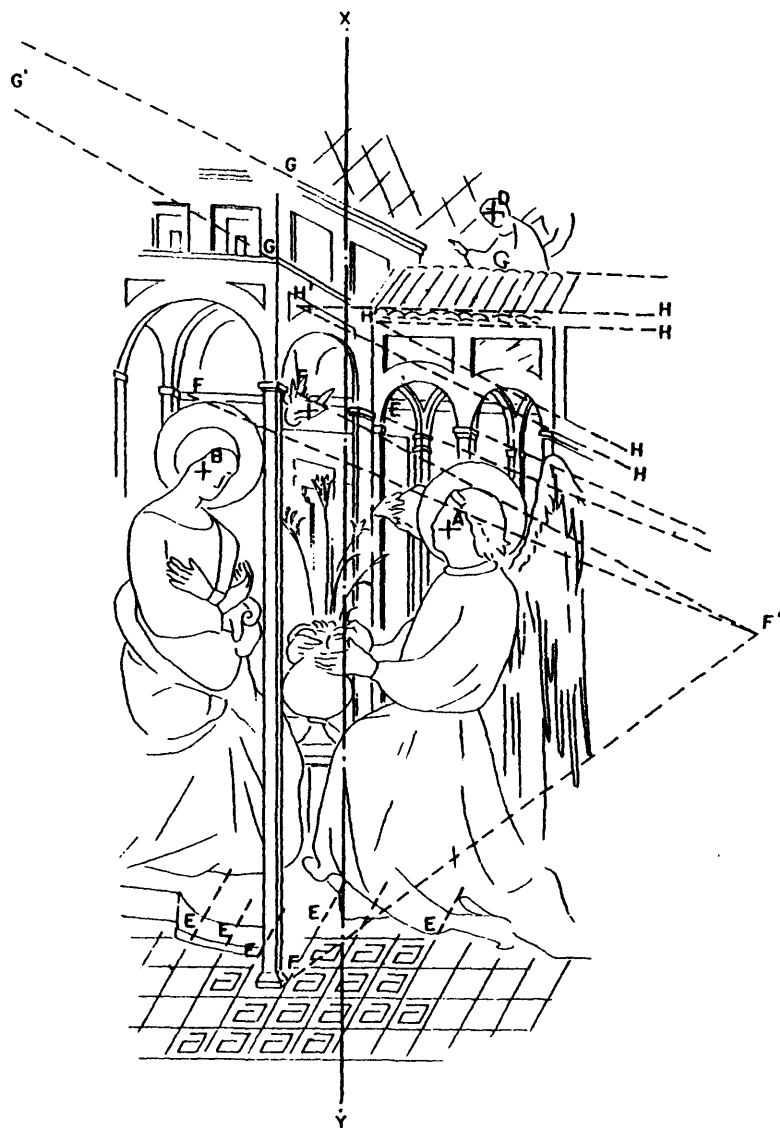
La escena se organiza en distintos planos de profundidad: un primer plano, lo constituye la figura del angel en el aire (A); en segundo plano, más elevada se situa la Virgen sobre la tarima (B); ligeramente más retrasada, la paloma del Espfritu Santo (C); y por último escalonado tambien en altura y profundidad, Dios Padre (D). Las figuras todas ellas presentan una visión lateral.

Referencias espaciales tenemos en el suelo, con baldosas en forma de cuadrícula con decoración geométrica, ofrecen una perspectiva construida con líneas paralelas (E) no confluyentes que hacen que el último término sea más alto que el primero, dando la sensación de que el suelo se va para abajo. El pórtico en el que se encuentra la Virgen, es soportado por columnas, de las que solo dos tienen apoyo en el suelo. Debido a un error en la construcción del suelo, la columna del primer término es más alta que la del segundo plano; sin embargo en la zona superior la sensación es a la inversa. Las basas y capiteles de los pilares se construyen con distintos puntos de vista. Tenemos una serie de líneas de

fuga (F), confluyentes en la zona derecha del cuadro en un punto (F'). Las líneas de la zona superior del pórtico (G) confluyen en un punto (G'), a la izquierda de la composición.

El pórtico en el que se encuentra la Virgen se yuxtapone a otra construcción lateral, con vista frontal y superior, de la que se ve el tejado y de cuyos soportes no percibimos el apoyo en el suelo a causa de la figura del ángel. Las líneas de fuga (H) que forman el lateral del tejado, confluyen en un punto (H') a la izquierda de la composición. De esta manera la zona superior se construye con una perspectiva con punto de fuga lateral, hacia la izquierda, mientras las columnas se rigen por una visión de derecha a izquierda.

## ANUNCIACION



ANUNCIACION

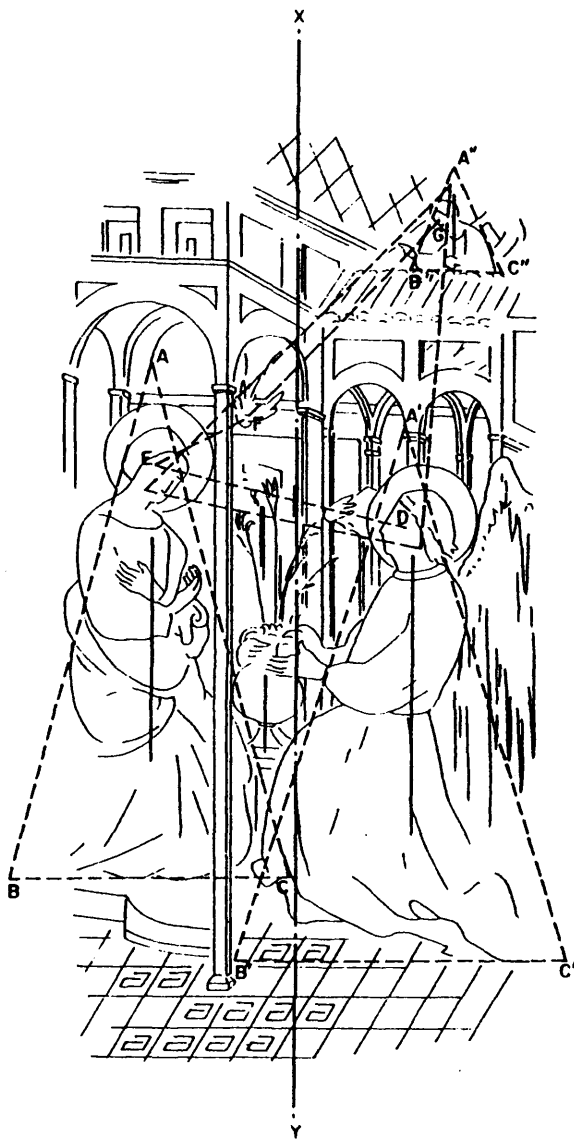
## COMPOSICION.-

El tema se organiza en un escenario arquitectónico con un eje ( X-Y ) que divide la composición, quedando a la izquierda, la figura de la Virgen y la Paloma; y a la derecha, el Angel y Dios Padre.

En el plano se acentua la verticalidad de la escena por la posición de las figuras y sobre todo por los soportes de la arquitectura. En el espacio las figuras se inscriben en dos triángulos ( A-B-C ) Virgen, ( A'-B'-C' ) Angel y ( A''-B''-C'' ) Dios Padre. Por otra parte, las figuras con su posición marcan un zig-zag ( D-E-F-G ) ascendente o tambien un triángulo en el espacio: partiendo del angel (D) del primer término, vamos a la Virgen (E) y de esta pasando por la Paloma (F), para terminar en la zona superior en Dios Padre (G).

En cuanto a las actitudes, la Virgen se convierte en el centro de atención de la composición, que se organiza de derecha a izquierda. Tanto el Angel con su mirada como Dios Padre y la Paloma, tienden hacia la Virgen, que inclina la cabeza en señal de acatamiento. Se da de esta manera, una composición perfectamente cerrada, dedicando una especial importancia a las manos que establecen un zig-zag ascendente o un triángulo en el espacio.

## ANUNCIACION



NACIMIENTO

DESCRIPCION.- ( T. 1,50 x 0,68 m. )

La escena se desarrolla al aire libre en un paisaje nocturno. En primer término se representa el momento del Nacimiento; en segundo plano, el Anuncio a los Pastores; al fondo un paisaje montañoso y en último término un castillo.

En primer término, a la izquierda, con un carácter narrativo sobre unas rocas se disponen varios objetos de San José, el bastón, el hatillo y un recipiente. En el ángulo derecho, San José con nimbo dorado, replegado sobre sí mismo, pensativo, repite el mismo modelo giottesco que hemos visto en otras ocasiones. En el lado opuesto se encuentra la Virgen representada como una joven con cabello descubierto y nimbo dorado con decoración de punteado, permanece arrodillada con las manos juntas. Detrás de ella y bajo un tejadete sostenido por cuatro pies derechos, se simula la choza. Dentro del pesebre se encuentra el Niño envuelto en pañales y con nimbo crucífero. Detrás del pesebre se dejan ver las cabezas de los dos animales.

Más hacia el fondo, en la zona superior y a la derecha de la composición, vemos a dos pastores con sus ovejas ( blancas y negras ), recibiendo el Anuncio del



Angel, en el Cielo, con filacteria en la mano señalando hacia el Niño. A su alrededor se extiende un paisaje rocoso con árboles y al fondo asoma un castillo con torres alusión quizá al de Herodes. El horizonte muy alto permite ver el mismo fondo dorado con decoración de rombos de las otras escenas.

### NACIMIENTO

#### PERSPECTIVA.-

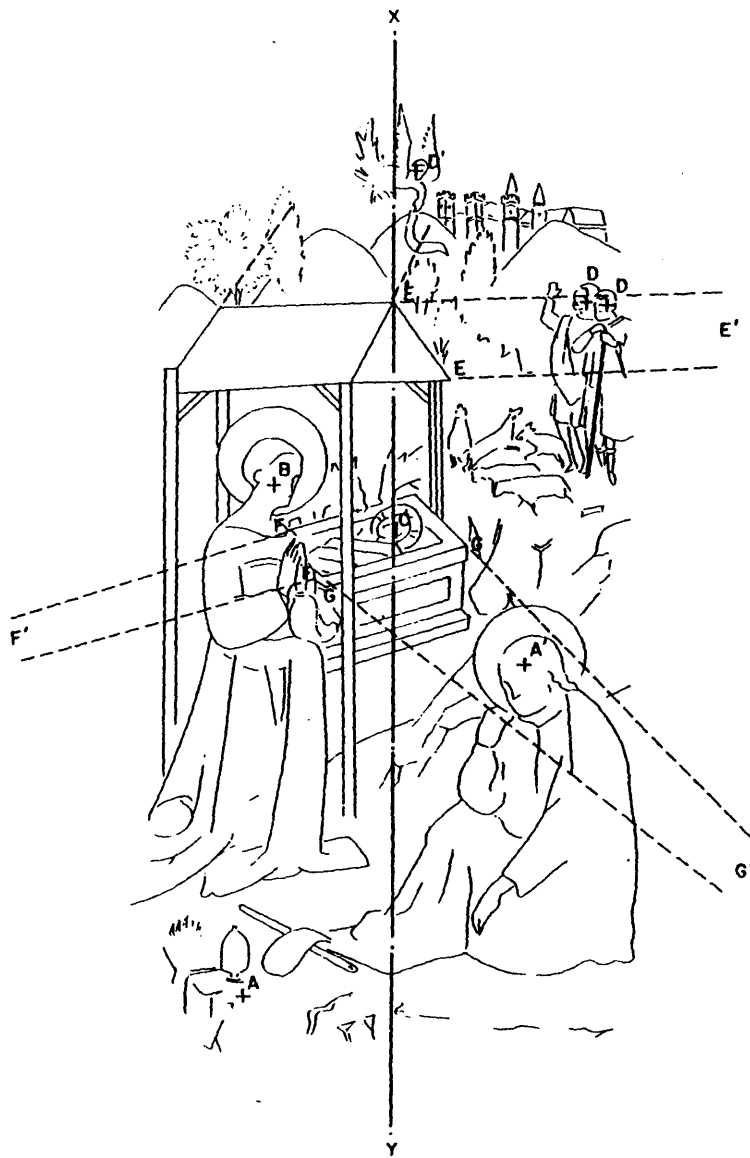
La escena se organiza en torno a un eje central (X-Y), escalonándose en profundidad y en altura. Las figuras se distribuyen en distintos planos ocupando las tres cuartas partes del cuadro, dando un horizonte muy alto con mucho desarrollo del paisaje.

Se establece un primer plano con los objetos distribuidos en el suelo (A); ligeramente más retrasado está San José (A'); en un plano más elevado la Virgen (B), inmediatamente detrás el Niño (C); más hacia el fondo los pastores (D), constituyen otro plano y el último y más elevado es el ocupado por el Ángel (D').

La única referencia arquitectónica en la escena es el baldaquino y el pesebre dispuesto en diagonal para crear espacio. El baldaquino sostenido por unos pies derechos, cuyo apoyo en el suelo queda oculto por la Virgen y el pesebre, forma con su cubierta una serie de líneas (E) que confluyen que confluyen en un punto (E') a la derecha de la composición. Bajo el baldaquino se sitúa el pesebre construido con perspectiva inversa y abatida. Las líneas de fuga de sus lados mayores (F) confluyen en un punto de fuga a la izquierda (F'), con sus lados menores tenemos una serie de líneas (G) confluyentes en un punto (G') también hacia el espectador.

1050

# NACIMIENTO



### NACIMIENTO

#### COMPOSICION.-

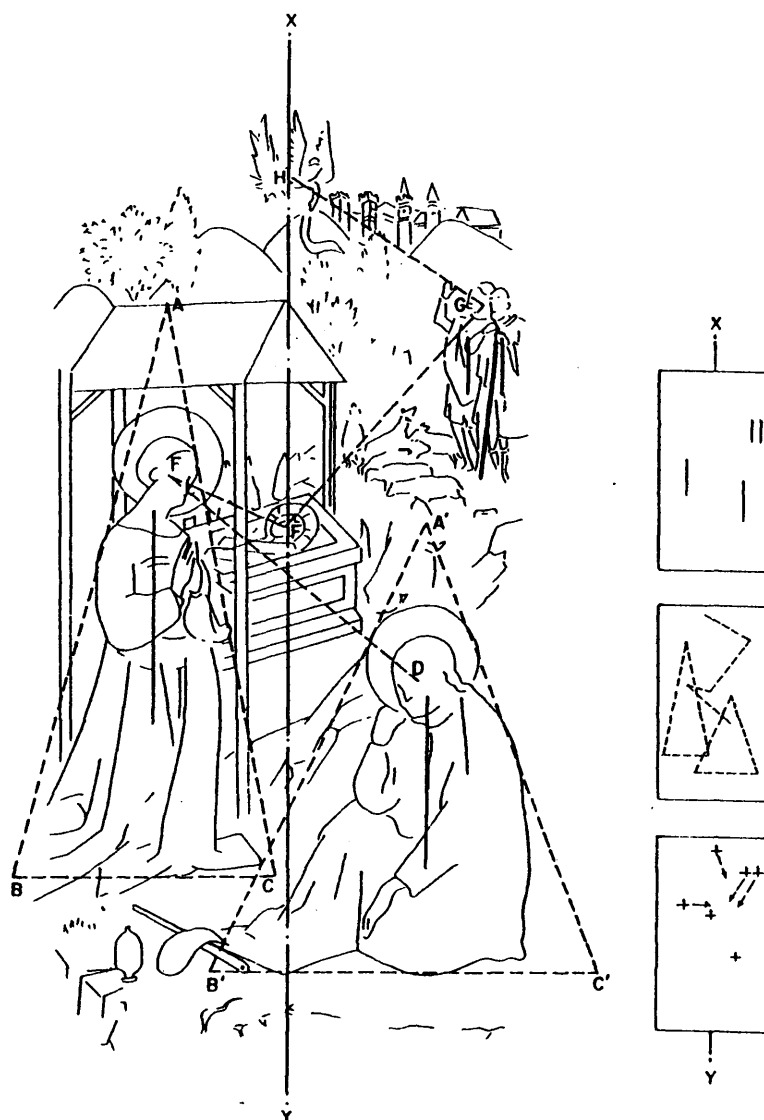
La composición se organiza en torno a un eje (X-Y) con escalonamiento de figuras en un paisaje rocoso.

En el plano tanto las figuras como los soportes de la choza, así como las torres del castillo del fondo marcan la verticalidad. En el espacio las figuras de San José y de la Virgen se incluyen en pirámides (A-B-C) y (A'-B'-C'). Se puede establecer también un zig-zag ascendente en el espacio (D-E-F-G-H), desde San José (D), pasando por la Virgen (E), el Niño (F), los pastores (G) para terminar en el ángel (H) en la zona superior.

La composición como en las otras tablas del Retablo es cerrada. San José, sentado en primer término, pensativo permanece ajeno a la escena. La Virgen está con la mirada perdida. Los pastores también con la mirada baja lo mismo que el ángel que llama la atención hacia la zona inferior. En realidad se yuxtaponen dos escenas, la del Nacimiento y el Anuncio a los Pastores, yuxtaponiéndose también los personajes sin ninguna relación entre ellos. El artista presta un interés especial al estudio de las manos de los personajes, estudiadas con gran expresividad.

1052

# NACIMIENTO



ADORACION DE LOS MAGOS

DESCRIPCION.- ( T. 1,50 x 0,68 m. )

La escena desarrollada al igual que la Anunciación en un escenario arquitectónico, de carácter giottesco, se reduce a los elementos esenciales.

En la zona derecha de la composición, sentada sobre un estrado y bajo un baldaquino, se encuentra la Virgen con el Niño Jesus en sus brazos. La Virgen sigue el mismo modelo de la Anunciación, se representa como mujer joven, con melena rubia al descubierto, túnica de talle alto con decoración de motivos dorados y manto cubriéndola hasta los pies. Tiene nimbo dorado muy amplio con decoración de punteado más rica que en los otros casos. El Niño envuelto por un paño, lleva nimbo crucífero, con decoración perlada también. Bendice ala manera oriental con su mano derecha y en la izquierda sostiene una de las ofrendas del rey.

A continuación más hacia la izquierda de la composición, el rey anciano besa , arrodillado los pies del Niño, con su corona depuesta en tierra. Inmediatamente detrás de él, estan los otros dos reyes, en pie con coronas sobre sus cabezas y dialogando . Llevan en sus manos sendas ofrendas y en sus vestiduras siguen la moda de la época.

El último término de la escena lo ocupa otra construcción con arquerías en su parte inferior, con ventanas encima y rematada en frontón triangular, de la que percibimos al mismo tiempo el tejado. Esta arquitectura se yuxtapone sin espacio intermedio al baldaquino, en el que se asienta la Virgen, visto lateralmente. En la zona superior de la composición se percibe el fondo dorado, mientras el suelo se encuentra prácticamente perdido.

ADORACION DE LOS MAGOS

## PERSPECTIVA.-

El tema se desarrolla en un escenario arquitectónico con un eje central (X-Y), en torno al cual se distribuyen las figuras.

La posición de las figuras marca los distintos planos de profundidad en la escena. El primer término lo forma el rey arrodillado (A), a continuación el Niño (B) y la Virgen (C) a la derecha de la composición, más retrasados, en el lado opuesto, los dos reyes (D-E).

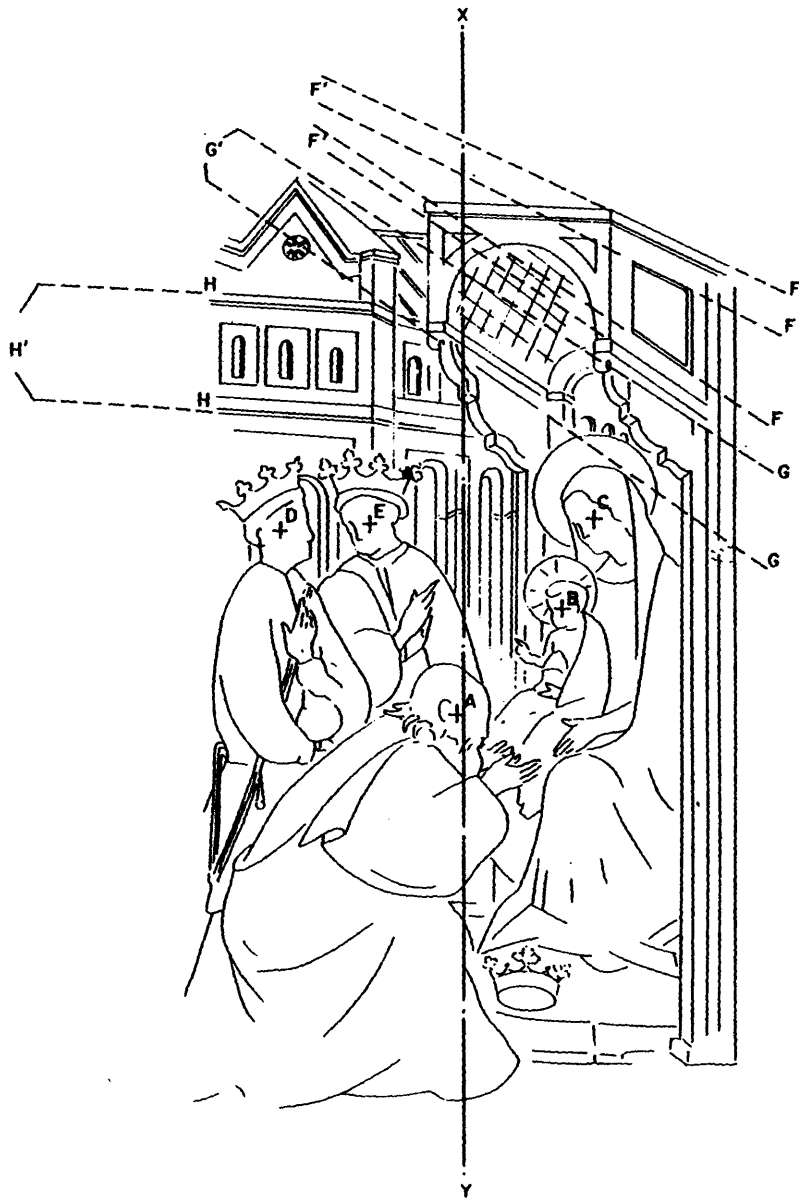
El suelo se encuentra casi totalmente perdido; sin embargo en la zona superior, se conservan las arquitecturas en las que se puede apreciar el tipo de perspectiva utilizada por el artista. La Virgen y el Niño se sitúan bajo el baldaquino, construido con visión lateral y frontal al mismo tiempo, y punto de vista de abajo a arriba. Se sigue pues, el esquema giottesco de tal manera que vemos al mismo tiempo el frente y la parte superior del estrado con varias líneas de fuga (G) confluyentes en un punto (G') a la derecha de la composición, El lateral del baldaquino forma también una serie de líneas de fuga (F), que se juntan en un -



punto (F') a la izquierda de la composición. Por último el artista que muestra una preocupación espacial constante, da una visión en profundidad de la bóveda de cañon que cubre la parte interior del baldaquino. Este se yuxtapone a otra construcción con remate en fronton triangular, que deja ver el tejado. Se costruye también con visión frontal y lateral, con ventanas y puerta principal en arcos lombardos, en donde se forman unas líneas de fuga (H) que confluyen también a la izquierda en un punto (H') fuera de la composición.

1057

ADORACION DE LOS MAGOS



ADORACION DE LOS MAGOS

## COMPOSICION.-

La composición se organiza en torno al eje - central (X-Y) en relación al cual se distribuyen las figuras quedando los dos reyes a la izquierda, la Virgen y el Niño a la derecha, de forma que el rey arrodillado, a la izquierda, viene a coincidir casi con el eje de la composición.

En esta composición se valoran fundamentalmente las figuras que ocupan las tres cuartas partes de ella. El resto se destina al escenario arquitectónico de carácter giottesco que sirve de encuadramiento a la escena.

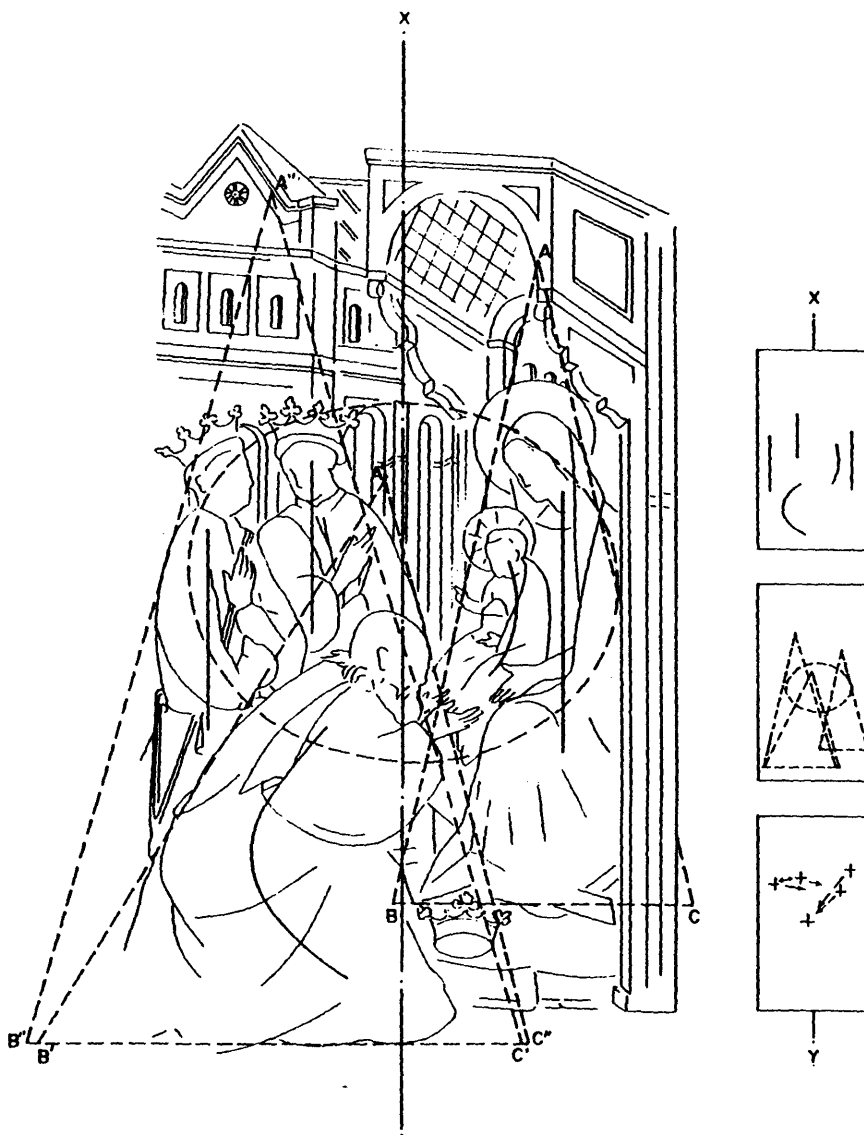
En el plano se realiza con las verticales de las figuras y de la arquitectura a excepción del rey anciano y el Niño que forman un paréntesis. Hemos de tener en cuenta también las horizontales formadas por las arquitecturas.

En el espacio, siguiendo el esquema que vemos en otras escenas del Retablo, la figura de la Virgen y el Niño forman una pirámide (A-B-C), el rey anciano se incluye también en otra pirámide (A'-B'-C'). por últi-

mo con los tres reyes podemos formar otra pirámide (A''-B''-C''). Sin embargo con la posición de las figuras se forma un óvalo quedando el Niño en su interior.

1060

# ADORACION DE LOS MAGOS



HUIDA A EGIPTO

DESCRIPCION.- ( T. 1,50 x 0,68 m. ).

La escena desarrollada tambien al aire libre, se escalona hacia el fondo en profundidad y altura. En primer término San José , con nimbo, barba y un hatillo al hombro, empuja al borriquillo sobre el que cabalgan la Virgen y el Niño. La Virgen lleva túnica y manto que cubre su cabeza, tiene nimbo con decoración de punteado . La Virgen con su mano izquierda intenta coger el fruto de la palmera, mientras con la derecha sujeta al Niño, sentado sobre sus rodillas con nimbo crucifero. El Niño está bendiciendo y dirige su mirada hacia la palmera. Más en segundo plano se encuentra un personaje que lleva las riendas de la caballería, dirigiendo la comitiva de la Sagrada Familia, indicando el camino con el dedo.

El paisaje se escalona en profundidad y altura. Es un paisaje giottesco con rocas y plantas de diversos tipos. Al fondo, a la izquierda, en alto se representa un castillo. La composición en general es muy semejante al mismo tema que aparece en el Retablo de San Eugenio de la Catedral de Toledo.

HUIDA A EGIPTO

## PERSPECTIVA.-

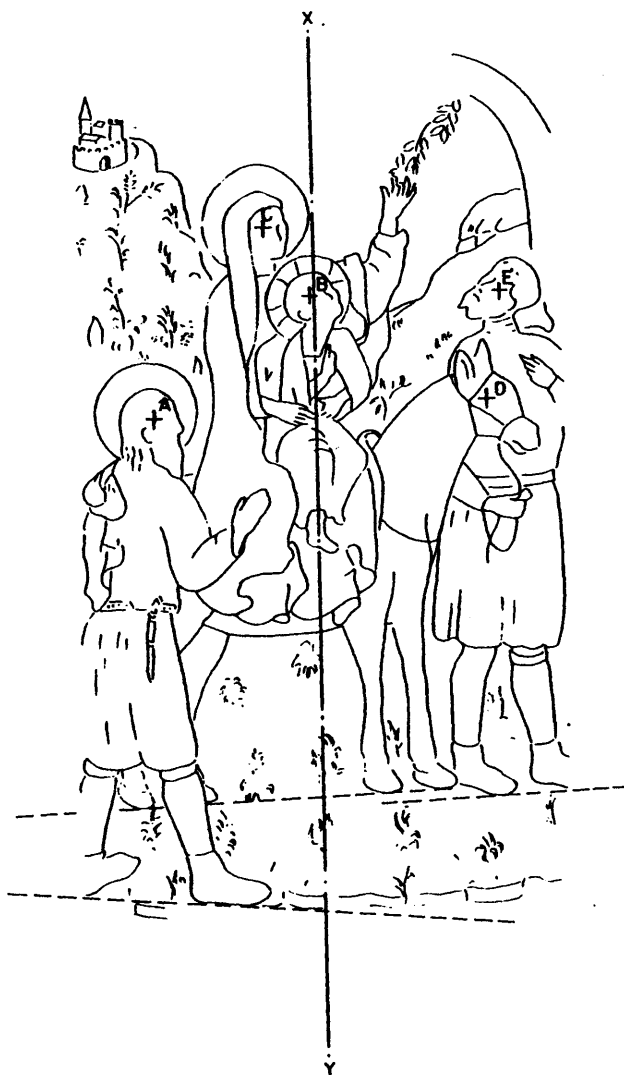
Las figuras dispuestas en el paisaje, se distribuyen en torno a un eje central (X-Y). En la escena se valoran fundamentalmente las figuras, que se convierten en la única referencia espacial que hay en ella.

Las figuras se disponen escalonadas en distintos planos. El primer plano lo constituye San José (A). A continuación, el Niño (B) y la Virgen (C), inmediatamente detrás el borriquillo (D) y finalmente el último plano es el del personaje que los guía (E).

La escena carece de encuadramiento arquitectónico, sin embargo, el paisaje giottesco, se escalona en altura, dando un horizonte muy alto.

1063

# HUIDA A EGIPTO





HUIDA A EGIPTO

## COMPOSICION.-

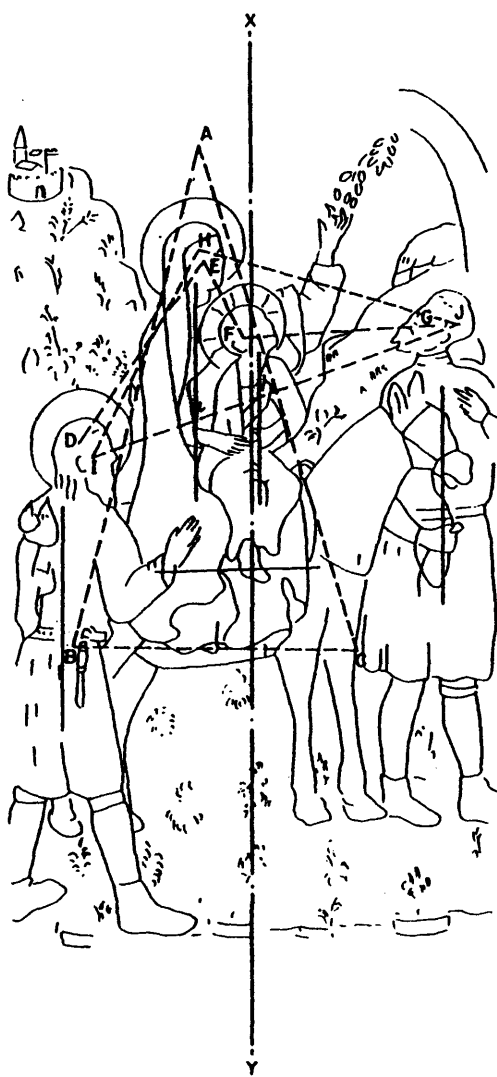
El tema se desarrolla al aire libre entorno a un eje de simetría (X-Y), que coincide con la figura del Niño.

En el plano las figuras, con sus cuerpos, marcan la verticalidad en la escena. En el espacio, las figuras se inscriben en esquemas geométricos. La Virgen y el Niño quedan inscritos en un triángulo (A-B-C). La composición es muy sencilla, las figuras ocupan casi la totalidad del espacio, marcándose también un zigzag (D-E-F-G), desde San José pasando por la Virgen, - para terminar en el personaje que les guía. Este zigzag, se puede interpretar también como un triángulo en el espacio (H-I-J), quedando el Niño en su centro.

En lo que se refiere a las actitudes, al igual que en las otras escenas, es también una composición cerrada. San José y el personaje del segundo término, llaman la atención sobre la Virgen y el Niño, que dirigen su mirada hacia la palmera.

1065

# HUIDA A EGIPTO



ESCENAS EVANGÉLICAS

## ICONOGRAFIA.-

En las cuatro escenas evangélicas del Retablo, en las que el artista desarrolla el ciclo de la Infancia de Cristo, repite la misma iconografía de otras obras toledanas. En la escena de la Anunciación vemos la misma iconografía de la Capilla de San Blas de la Catedral Toledana y del Retablo del Azzobispo Don Sancho de Rojas. De igual manera el Nacimiento se relaciona con el de la Capilla de San Blas. Mientras que en la Adoración de los Magos, se trata el tema de la misma manera que en el Retablo de San Eugenio de la Catedral de Toledo y del Retablo de Don Sancho de Rojas. Por último la Huida a Egipto es una copia fiel del Retablo de San Eugenio de Toledo. A pesar de su relación iconográfica con las otras obras toledanas, estas tablas presentan algunas peculiaridades:

## ANUNCIACION.-

El tema está tratado de la misma manera que en la Capilla de San Blas y en el Retablo de Don Sancho de Rojas, con la única diferencia de que en este caso la escena se representa en una sola tabla. Las fuentes iconográficas utilizadas por el artista son las mismas que en los otros casos citados. Existen pequeñas diferencias, como son,

la posición de los personajes respecto a la Capilla de San Blas, en donde la Virgen estaba a la derecha por razones compositivas. Varía también la actitud de la Virgen, en San Blas estaba leyendo, mientras que en este caso, como en el Retablo de Don Sancho de Rojas, cruza las manos ante el pecho, acatando la noticia. El ángel representado en pleno vuelo argumenta con los dedos. La paloma, presenta la novedad del nimbo, detalle que veremos también en la Anunciación del Retablo de la Bañeza de Nicolás Francés. El jarrón de azucenas marca también una fecha avanzada. Se mantiene la figura de Dios Padre en la zona superior con nimbo crucífero y bendiciendo con una mano mientras en la otra sostiene la bola del mundo dividida en las tres partes conocidas en este momento, haciéndose una fusión entre la iconografía de Dios Padre y la de Cristo.

#### NACIMIENTO.-

Invertida la posición de los personajes respecto a la Capilla de San Blas, tiene algún punto de contacto con ella. En el Retablo vemos un mayor desarrollo del paisaje y no se representa la Adoración de los Pastores, sino su Anuncio, en escena yuxtapuesta. El castillo representado al fondo de la composición puede ser una alusión al castillo de Herodes, al tiempo que da un carácter narrativo a la escena. El perro del primer término de San Blas ha sido sustituido en este caso por los utensilios de viaje de San José dispuestos en primer término sobre una roca.

## ADORACION DE LOS MAGOS.-

Es también uno de los temas que hemos visto representado en Toledo, en el retablo de San Eugenio y en el Retablo de Don Sancho de Rojas. El tema iconográfico sigue el del Retablo de Don Sancho de Rojas. La es cena se ha reducido a los elementos fundamentales. La composición es la misma, varía el escenario que en Don Sancho de Rojas era humilde (choza) y en este caso es una arquitectura que resalta la importancia de la Virgen y el Niño, situados sobre una tarima y bajo baldaquino. Sin embargo la actitud es la misma, la única diferencia estriba en que el Niño en el Retablo bendice a la Manera oriental. El rey Mago que en el retablo de Don Sancho de Rojas estaba prosternado en este caso está arrodillado y coge con sus manos los pies del Niño para besarlos. Se repite la corona en el suelo, pero varía la forma de las ofrendas. En resumen hay un mayor contenido expresivo en esta escena que en la del Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas.

## HUIDA A EGIPTO.-

Se copia casi fielmente la del Retablo de San Eugenio de la Catedral Toledana. La composición es la misma así como la iconografía. La Virgen y el Niño, según los relatos Apócrifos, cogen el fruto de la palmera que se inclina ante ellos. Se ha suprimido en este caso el borriquillo, enriqueciéndose la escena, sin embargo con el castillo del fondo alusivo a Herodes.

DANIEL

DESCRIPCION.- ( T. 0,50 m. de ancho )

Se representa al profeta Daniel como un hombre adulto, con cabello recogido y ligeras señales de barba y bigote, sentado, al igual que los otros profetas, sobre un trono en alto, decorado en este caso con incrustaciones.

Daniel gira su cuerpo y el rostro hacia la izquierda, mientras con las dos manos sujeta la filacteria, que queda también a la izquierda de la composición. La indumentaria es la misma que en los otros profetas, túnica y manto que marcan su anatomía, asomando los pies bajo el manto. El fondo de la escena es dorado como hemos visto en los otros profetas.

DANIEL

## PERSPECTIVA.-

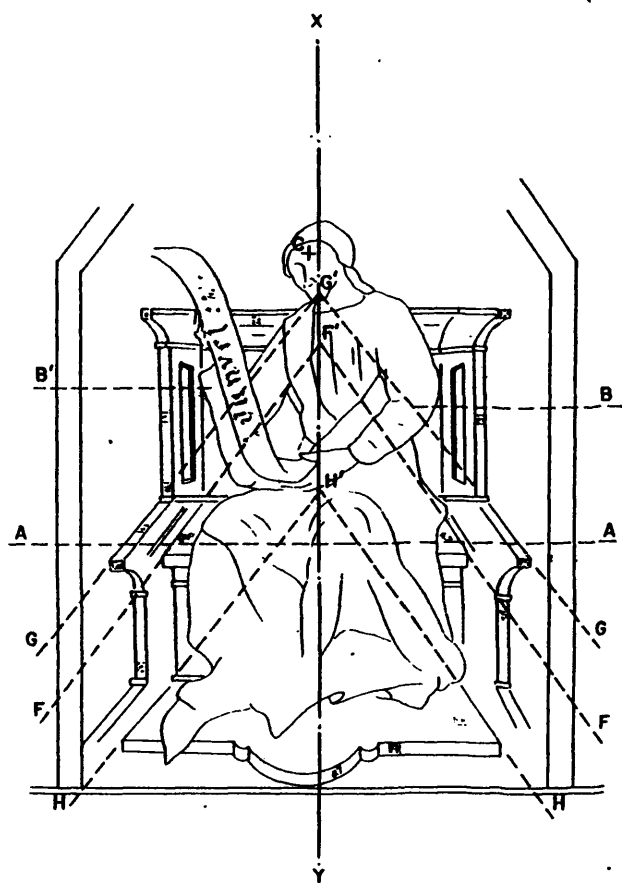
Destaca el caracter volumétrico, la sensación de masa de la figura. Esta ocupa un gran primer plano, el segundo lo constituye el trono y el último al igual que en los otros profetas lo constituye el fondo dorado.

El primer plano de la figura, se escalona a su vez en distintos términos. En la zona más próxima al espectador están las rodillas (A), siguiendo los brazos y la filacteria, el brazo izquierdo en un palmo más avanzado (B) y ligeramente retrasado el derecho (B'). El último término lo forman el cuerpo y el rostro (C).

La perspectiva del trono se marca como en los otros casos con una serie de líneas de fuga (F-G), confluientes en distintos puntos (F'-G'), al fondo de la composición coincidiendo con el eje de ésta. El estrado del trono sirve también de referencia espacial, con una serie de líneas de fuga (H), confluyentes en un punto (H') a la altura de las rodillas del profeta.

1071

DANIEL





DANIEL

COMPOSICION.-

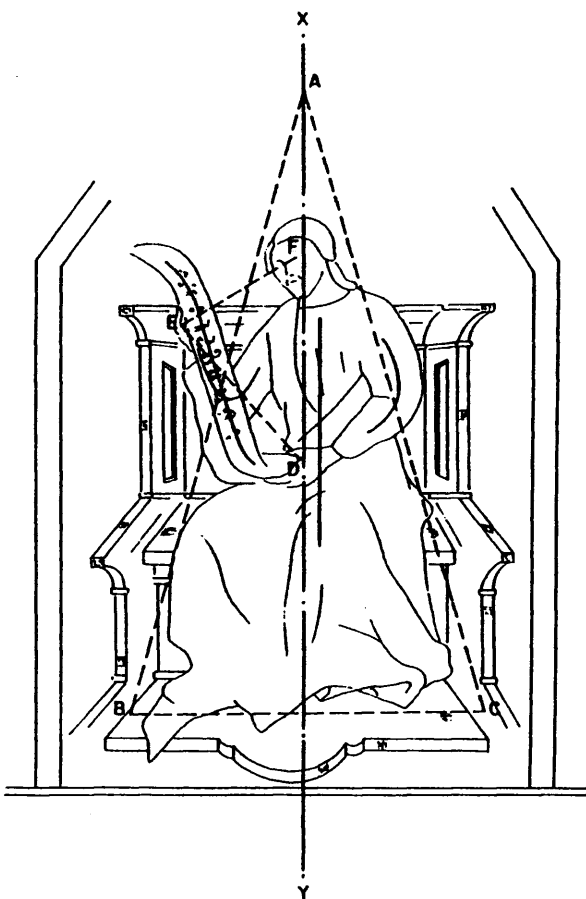
La composición se centra en torno al eje de simetría (X-Y), que coincide con el centro de la figura.

En el plano se construye la escena a base de verticales y horizontales. Las verticales vienen dadas fundamentalmente por la figura y las líneas del trono. En el espacio, como en los casos anteriores la figura respondiendo a un esquema geométrico se inserta en un triángulo (A-B-C).

La composición sin referencia al espectador centra la atención en las manos y rostro, dirigiendo la mirada hacia la izquierda, en el mismo sentido que el cuerpo, estableciéndose así un zig-zag en el espacio.(D-E-F).

1073

DANIEL



1074

ISAIAS

DESCRIPCION.- ( T. 0,50 m. de ancho )

Se le representa como un anciano con melena sobre los hombros y barba rizada. Sentado tambien en trono, dirige el cuerpo y su rostro en sentido contrario a Daniel, hacia la derecha, sosteniendo en este mismo lado la filacteria con su nombre.

Isaias se viste como los otros profetas con manto y túnica, con decoración dorada en sus bordes y dejandose ver los pies. Tanto el nimbo como el fondo, dorados, presentan las mismas características de las otras tablas dedicadas a los profetas.

ISAIAS

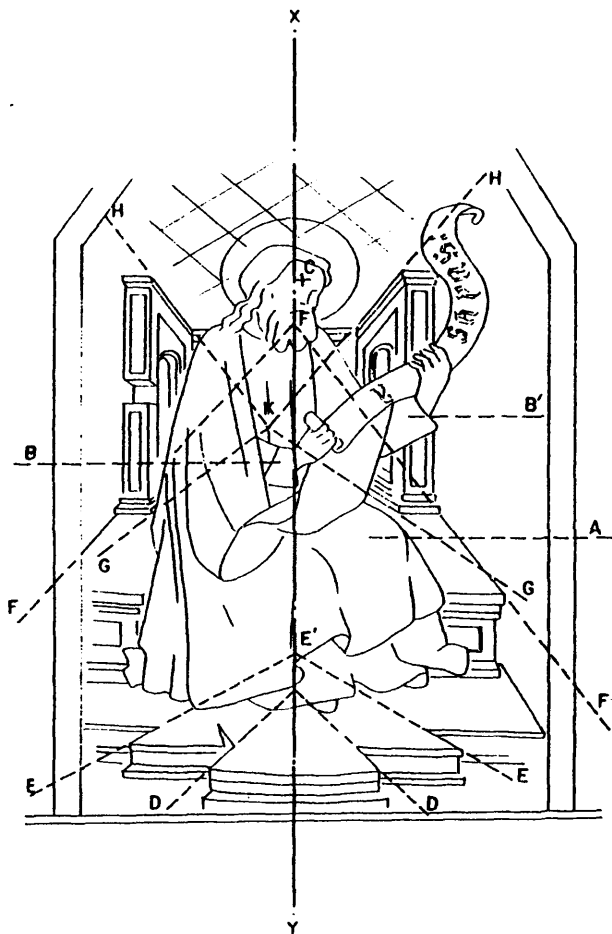
## PERSPECTIVA.-

La figura, dirigida hacia la derecha, se escalona como en los otros casos en distintos planos. En primer lugar, tenemos las rodillas (A), más retrasados, los brazos , formando dos planos a su vez (B-B'), a c continuación la filacteria, y por último el cuerpo y el rostro (C).

La única referncia espacial en la escena, desarrollada sobre fondo monocromo, la constituye el trono ligeramente desplazado hacia la izquierda, desplazando se así también el eje (X-Y) de la composición. El trono se construye con varios puntos de fuga, con una visión de arriba a abajo, utilizando una perspectiva mal construida de manera que los brazos del trono se abren hacia afuera en diagonal. Se establecen pues en el trono distintas diagonales ( F-G ), confluyentes en puntos de fuga (F'-G').

1076

ISAIAS



ISAÍAS

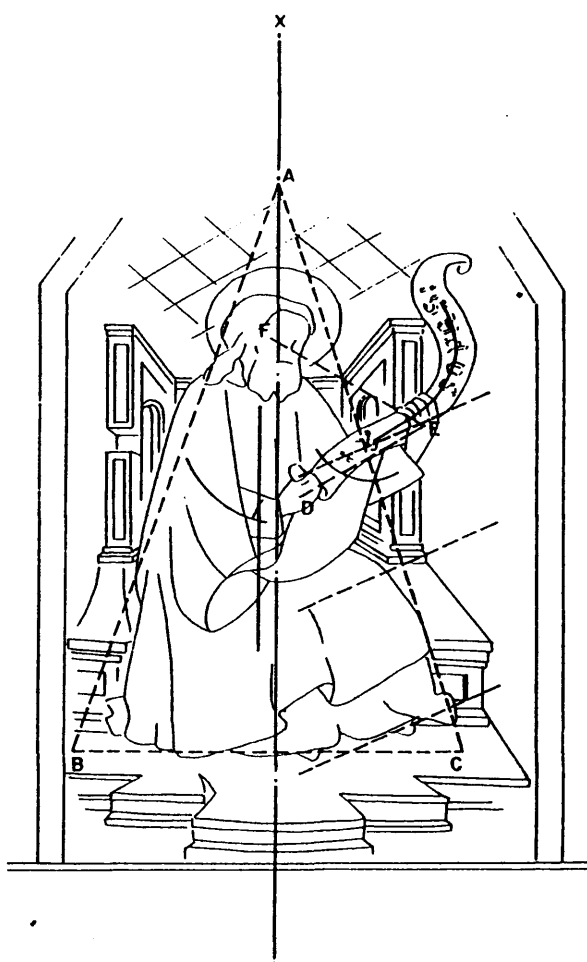
## COMPOSICION.-

La escena se compone en torno a un eje (X-Y), en este caso como hemos visto ligeramente desplazado hacia la izquierda, por la posición del trono.

En el plano la composición se organiza con verticales, horizontales y las curvas formadas por los brazos. En el espacio se repite igualmente el esquema de las composiciones anteriores. La figura se incluye en un triángulo (A-B-C), formándose también un zig-zag ascendente desde el brazo izquierdo pasando por el derecho hasta llegar al rostro (D-E-F).

La figura toda ella se desplaza hacia la derecha, hacia el lado contrario del trono. Estableciéndose tres diagonales paralelas, con los pies, las rodillas y los brazos. Estos se escalonan en distintos planos, marcando tres puntos de atención, junto con el rostro que dirige su mirada hacia la derecha, hacia donde Isaías extiende su filacteria.

1078  
ISAIAS



OSEAS

DESCRIPCION.- ( T. 0,50 m. de ancho ).

El profeta aparece representado como un anciano con melena y barba partida, sentado en trono, casi de frente al espectador.

Oseas gira ligeramente su rostro y cabeza hacia la izquierda. En su mano izquierda sostiene la filacteria, mientras levanta su mano derecha, extendiendo el dedo índice en señal de advertencia. Sus vestiduras, con amplios pliegues, reflejan la anatomía, dejando ver la punta de su pie izquierdo. Su manto doblado, muestra el revés. El nimbo dorado y el fondo son iguales a los que aparecen en las otras tablas dedicadas a los profetas.



OSEAS

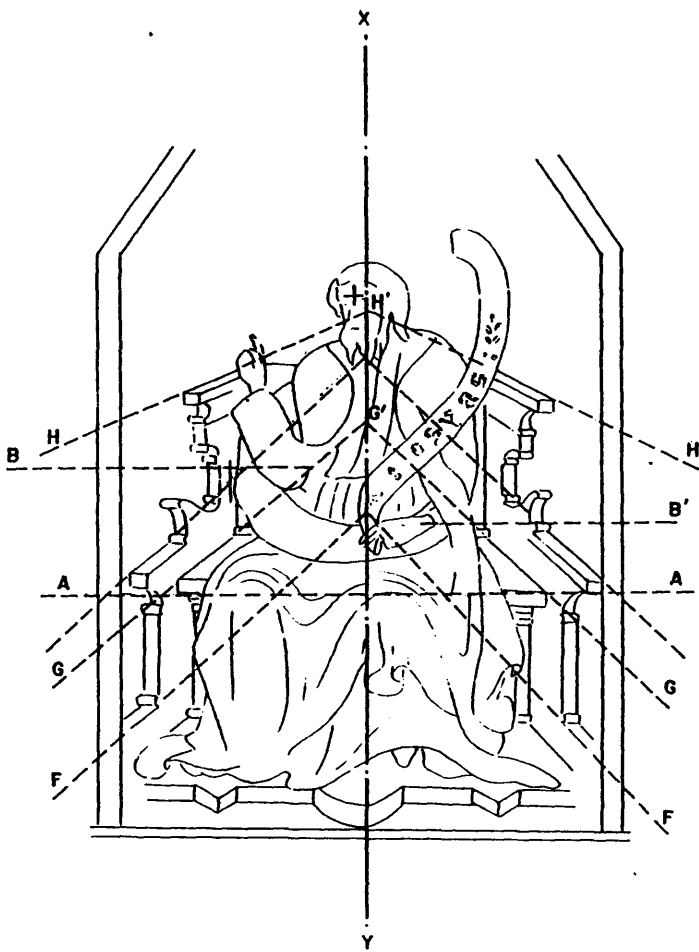
## PERSPECTIVA.-

El artista en este caso se sirve del mismo esquema de perspectiva que estamos viendo en las otras tablas de los profetas. Las figuras se disponen ligeramente en diagonal, escalonándose en distintos planos. Tenemos un primer término formado por las rodillas (A), en segundo plano, el brazo derecho y ligeramente más retrasados, el izquierdo y la filacteria (B-B') y por último el cuerpo y el rostro; quedando en un primer plano general, el estrado y un plano intermedio constituido por el respaldo del trono, entre el personaje y el fondo de la escena.

El trono está representado totalmente frontal mientras la figura se dispone ligeramente en diagonal. El trono sirve de referencia espacial en la escena con sus líneas de fuga (F-G-H), confluyentes en distintos puntos (F'-G'-H') en el eje (X-Y) de la composición, que divide a esta en dos partes iguales.

1081

O S E A S



OSEAS

## COMPOSICION.-

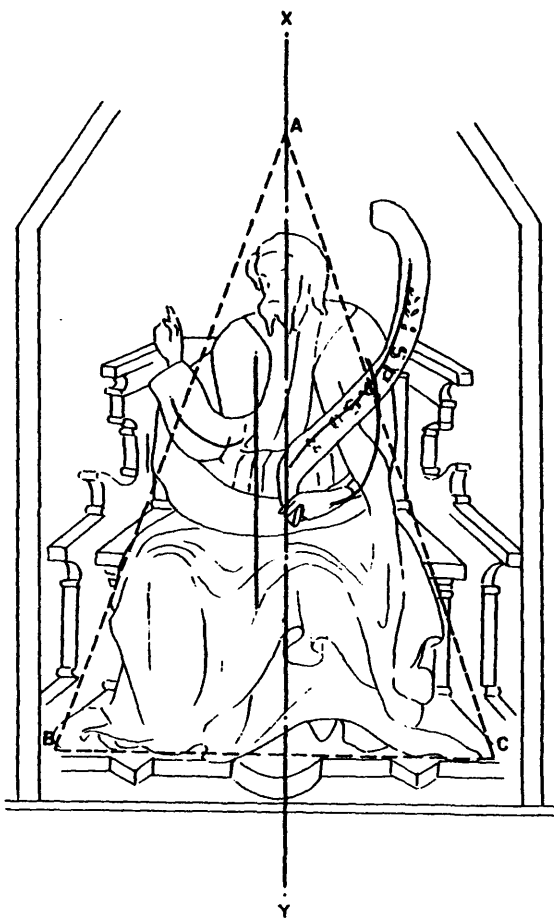
El eje longitudinal (X-Y), divide a la composición en dos partes iguales. El trono está totalmente centrado con respecto al eje, desplazándose la figura ligeramente hacia la izquierda.

En el plano, la composición igual que en los otros casos se rige por la gran verticalidad de la figura, acentuada por las líneas del trono, rota solo por la diagonal de la filacteria.

En el espacio, se sigue también un esquema geométrico regular. Con el cuerpo se forma la pirámide (A-B-C). En la actitud de la figura se refleja un gesto de advertencia en el dedo de la mano derecha, manteniéndose el mismo zig-zag, visto en otros casos, con la atención en las manos y rostro, que dirige fijamente la mirada hacia la izquierda.

1083

O S E A S



1084

ABACUC

DESCRIPCION: - ( T. 0,50 m. de ancho )

La imagen del profeta es semejante a la que hemos visto en los dos casos anteriores. Se le representa como un anciano con melena, dos rizos en la frente y barba partida, siguiendo la iconografía del Pantocrator bizantino.

Abacuc está sentado en un trono, con decoración de taracea, al igual que en el trono de Daniel. Su posición es la misma del profeta Jeremías, de frente al espectador, girando ligeramente el cuerpo hacia el lado opuesto, hacia la izquierda. En sus manos lleva también una filacteria y sus vestiduras semejantes a las ya vistas, permiten ver la punta de su calzado. El nimbo y fondo son dorados, repitiendo las características de las otras tablas.

ABACUC

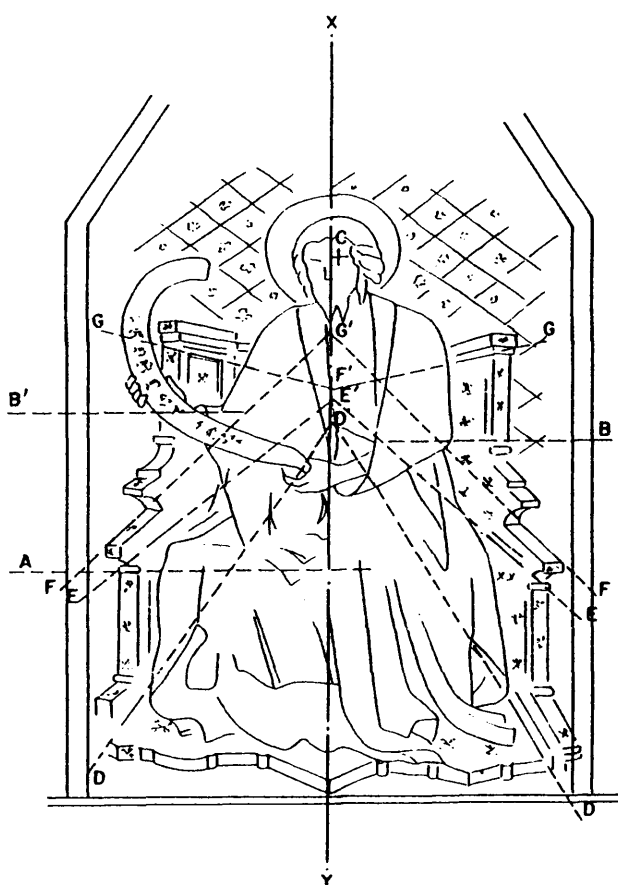
## PERSPECTIVA.-

Se repite el mismo esquema que en los casos - anteriores. La figura sentada en el trono, se escalo- na en distintos planos. Se forma un primer plano con sus piernas, a la altura de las rodillas (A); el se- gundo término lo constituyen los brazos, el izquierdo, ligeramente adelantado (B) respecto al derecho (B') y el último plano lo forma el cuerpo y el rostro (C).

El trono constituye el encuadramiento arquitec- tónico de la escena, creando un primer plano en la zona del estrado, un segundo plano con el asiento y el úl- timo término en el respaldo. Se construye con el mismo sistema que en casos anteriores, mediante varias pers- pectivas, formandose las líneas de fuga (D-E-F-G) con distintos puntos de fuga (D'-E'-F'-G'), en el eje de la composición. Se utiliza un punto de vista alto, que hace que el asiento y el estrado, tengan el últi- mo término más alto que el primero. El fondo dorado, anula toda referencia ambiental en la escena.

1086

ABACUC



ABACUC

## COMPOSICION.-

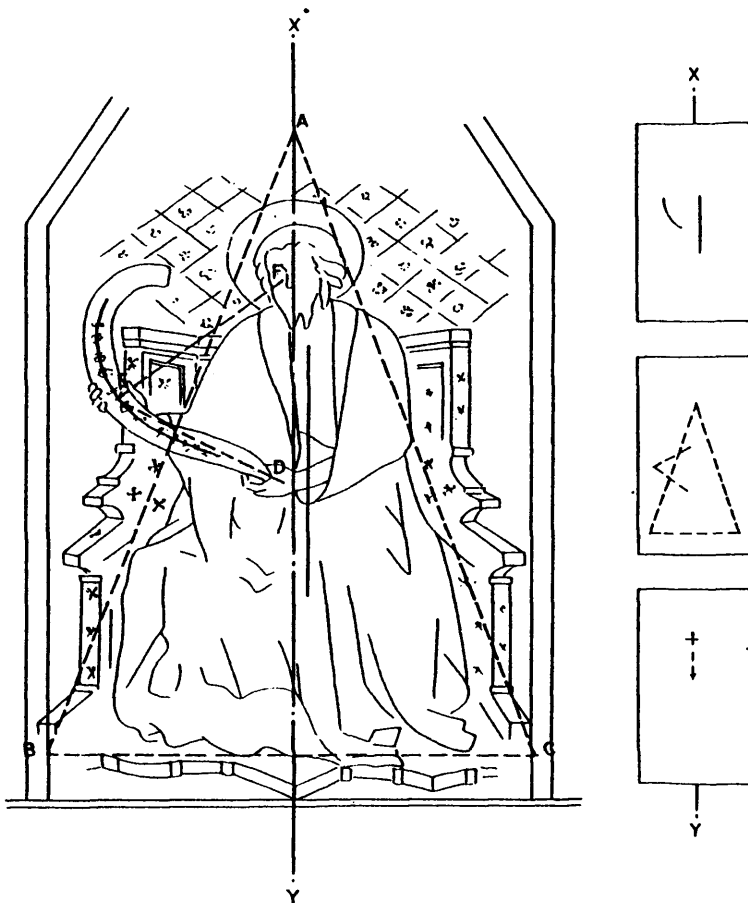
Tanto la figura como el trono en el que se asienta, se rigen por un eje central (X-Y), que divide longitudinalmente la composición. La figura con la filacteria queda ligeramente desplazada hacia la izquierda.

En el plano predominan las líneas verticales y horizontales, rotas solo por la filacteria. En el espacio la figura se inscribe, al igual que las anteriores en una pirámide (A-B-C), cuyo vértice superior coincide con la cabeza del profeta. Se mantiene el zigzag (D-E-F), llamando la atención sobre las manos y el rostro. Abacuc es el único profeta que tiene la mirada perdida hacia el frente.



1088

ABACUC



ZACARIAS

DESCRIPCION.- ( T. 0,50 m. de ancho ).

Anciano con barba y melena, sentado en trono sobre un estrado. Gira su cuerpo hacia la derecha, con la mano izquierda sujeta la filacteria, mientras que con la derecha, cruzada por delante del cuerpo, para crear espacio, señala hacia el Retablo.

Lleva nimbo dorado con decoración de punteado semejante a la del Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas. Vestido con túnica y manto que deja al descubierto la túnica, marcándose la anatomía de las rodillas. Dirige su rostro hacia la derecha. El fondo es dorado con decoración de red de rombos repitiendo el mismo modelo del nimbo.

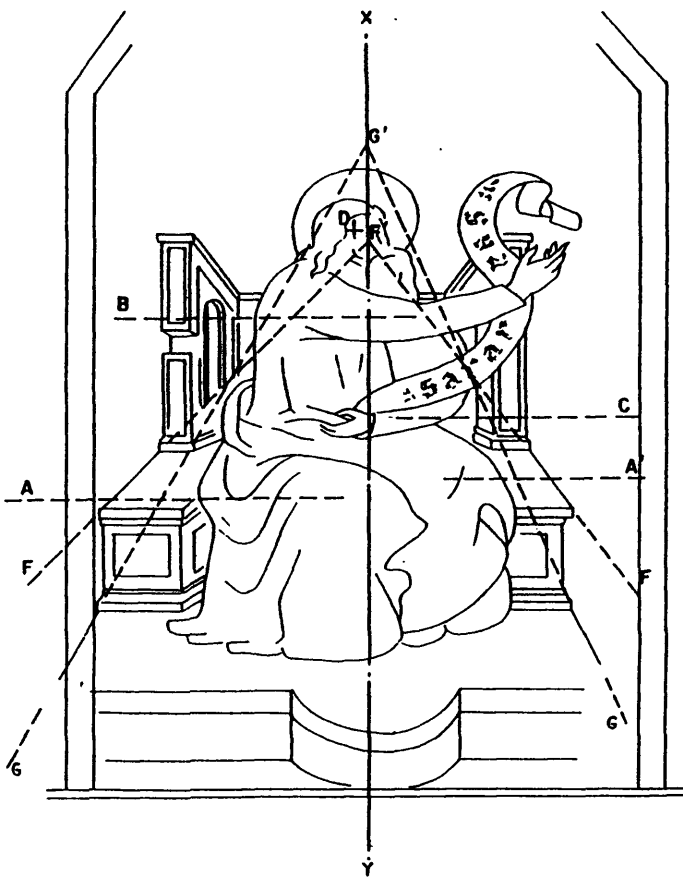
ZACARIAS

## PERSPECTIVA.-

La composición muy sencilla se reduce a la figura de Zacarias sentado en trono sobre fondo dorado. La figura con su posición y actitudes se escalona en distintos planos. En primer término las rodillas (A), (A') ligeramente más retrasado el brazo derecho (B) que cruza por delante del cuerpo, el brazo izquierdo con la filacteria (C) y por último el cuerpo y el rostro (D). El trono constituye el quinto plano, quedando por último el fondo dorado y el primer término formado por el estrado rematado en semicírculo.

El trono constituye el único encuadramiento arquitectónico de la tabla, siendo la única referencia espacial entre el personaje y el fondo dorado. Se sitúa el trono sobre el estrado, con una visión frontal ligeramente inclinado hacia abajo, proporcionando una visión de arriba a abajo. Los laterales del trono marcan una serie de líneas de fuga (F) confluyentes en un punto (F') al fondo de la composición. La parte inferior del basamento da sin embargo otras líneas de fuga (G) confluyente en el centro, en la zona superior en un punto más alto de la composición (G'). Se utilizan en la construcción del trono varios puntos de vista, resultando distintas líneas de horizonte.

## ZACARIAS



ZACARIAS

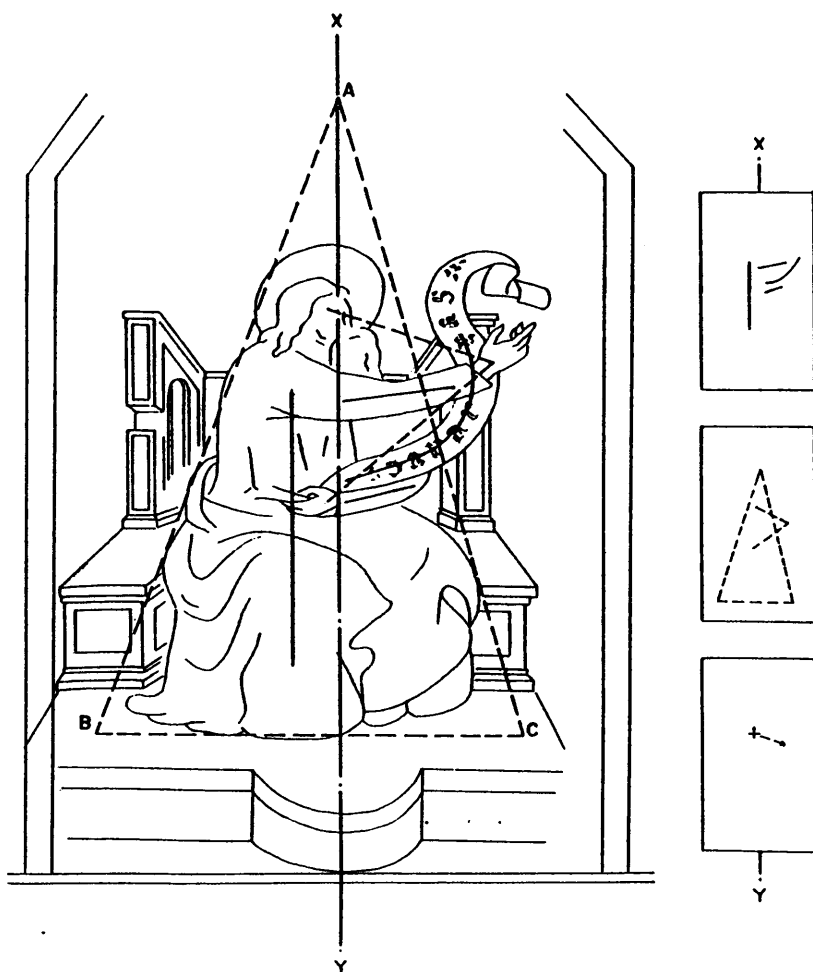
## COMPOSICION.-

La escena se centra en torno a la figura de Zacarias con un eje longitudinal (X-Y) que coincide con el centro de la figura.

En el plano la composición se realiza con las verticales del trono, las diagonales de los brazos y la curva de la filacteria. En el espacio la figura de Zacarias se inscribe en un triángulo (A-B-C). La posición de las manos y las rodillas marcan dos diagonales de izquierda a derecha. Con la mirada y con sus actitudes la figura gira hacia la derecha, sin ninguna referencia hacia el espectador, estableciéndose un zigzag en el espacio con las manos y el rostro.

1093

Z A C A R I A S



JEREMIAS

DESCRIPCION.- ( T. 0,50m. de ancho )

Representado tambien como un anciano, con melena y barba blanca, está sentado en un trono sobre es trado semejante al de Zacarias.

Jeremias se cubre con manto con borde dorado que deja ver la túnica por cuya zona inferior asoman los pies. Dispuesto de frente al espectador lleva en sus manos la filacteria con la inscripción de su nombre. Gira ligeramente el cuerpo hacia la derecha, mien tras dirige la cabeza en sentido contrario. El nimbo - es semejante al anterior y el fondo dorado con decoración de rombos es también el mismo de Zacarias.

JEREMIAS

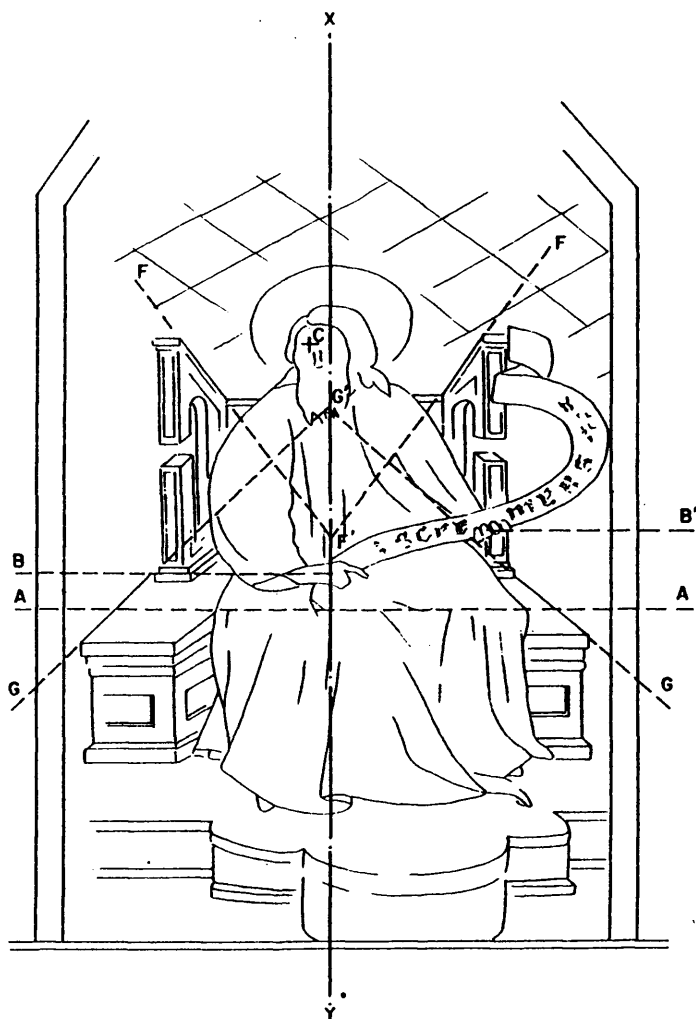
## PERSPECTIVA.-

La figura tratada con una gran valoración - del volumen , crea, con su posición en el espacio dis tintos planos: en primer término se sitúan las rodi- llas (A), en un plano más retrasado, las manos y la - filacteria (B) y por último se situa el cuerpo (C).

El artista ha tenido en cuenta el estudio es- pacial, valorando el espacio existente entre la figura y el trono. El trono sirve también de referencia espa- cial, formando con el estrado el primer término de la composición y constituyendo con el respaldo el último plano. Se construye el trono con una serie de líneas de fuga (F) y (G), confluyentes, las de la zona supe- rior en un punto más bajo en el eje (X-Y) de la compo- sición y las de la zona inferior, en un punto situado más arriba (G'), también coincidiendo en el eje con la cabeza del profeta. De esta manera el artista, siguien do un esquema Giottesco, yuxtapone dos puntos de vis- ta, dando al mismo tiempo una visión frontal y de arri- ba a abajo del trono.



JEREMIAS



JEREMIAS

## COMPOSICION.-

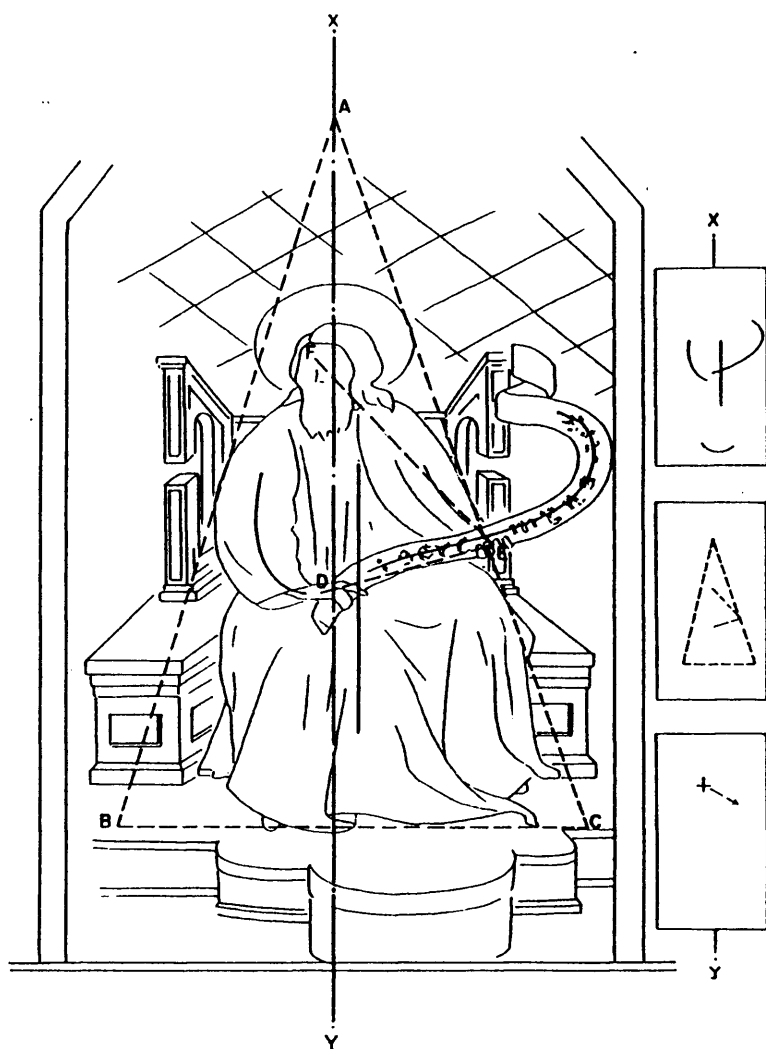
La composición, muy elemental, se reduce a la figura del profeta que se centra en torno a un eje de simetría (X-Y).

En el plano, predominan las verticales y horizontales originadas por el trono. Se forman una serie de líneas curvas también, con los brazos, la filacteria y el primer término del estrado.

En el espacio, la figura se inscribe en un esquema geométrico, en una pirámide, (A-B-C). El punto de atención de la composición lo tenemos en las manos que sostienen la filacteria y de ellas se pasa haciendo un zig-zag en el espacio, al rostro, ligeramente contrapuesto a las manos, con la mirada fija hacia la derecha. (D-E-F).

1098

JEREMIAS



### LOS PROFETAS

#### ICONOGRAFIA.-

El término profeta, no significa " el que predice el porvenir"; sino que según su etimología, está compuesto por la preposición griega " pro " que significa " hablar por ". El profeta es por tanto el que habla en lugar de otro; el profeta hebreo es pues el que habla en nombre de Yavé o en su honor.

El significado etimológico queda con firmado en la Biblia: Abraham no hizo ninguna predicción y sin embargo, fué llamado profeta ( Génesis, 20, 7 ), porque Dios lo eligió para guiar a su pueblo. En el Salmo 105,15, se habla de los patriarcas como " ungidos y profetas ", - porque fueron mensajeros de la tradición revelada. Otros muchos ejemplos en este sentido aparecen en la Biblia. Sin embargo a partir de Moisés y del establecimiento definitivo del pueblo de Israel en la Tierra Prometida, aparecen los profetas como institución permanente. Según la promesa hecha por Moisés a su pueblo: " Cuando hayas entrado en la tierra que Yavé , tu Dios, te dá,... Yavé tu Dios, te suscitará de en medio de tí, de entre tus hermanos, un profeta como yo; a él le oirás, precisamente como a Yavé, tu Dios,... " ( Deuteronomio 18,9-22 ). La tradición cristiana apoyandose en el Nuevo Testamento ( Hechos, 3,22; 7, 37; Juan 1, 45; 5, 45-47 ), aplica a Cristo esta promesa dando un sentido mesiánico al texto.

Sin embargo, se puede ver en él también la existencia de una institución permanente, ya que más adelante leemos: " Yo les suscitaré de en medio de sus hermanos un profeta como tú , pondré en su boca mis palabras y él les comunicará todo cuanto yo le mande..." ( Deuteronomio, 18, 18-19 ).

Yavé que es el verdadero gobernante del pueblo de Israel, se sirve, a demás de los reyes y sacerdotes, de los profetas para manifestar su voluntad. Los profetas ponen en conexión al Dios vivo con sus criaturas. Su mensaje se reduce fundamentalmente a proclamar a Yavé como Dios de Israel , a Israel como pueblo elegido y a anunciar la era del Mesías como época de prosperidad. De tal manera que el Nuevo Testamento, no hace sino dar cumplimiento a las promesas del Antiguo. Cada uno de los profetas habla de un aspecto de la liberación mesiánica. Así nos hablan de Cristo como Príncipe, otros como Conquistador y para otros aparece como traumaturgo. Dios adapta de esta manera las revelaciones de los profetas a las circunstancias y necesidades de su pueblo " de muchas maneras habló Dios a los padres por medio de los profetas " ( Hebreos, 1, 1 ).

La representación de los profetas se hace habitual a partir del siglo XIII en las pinturas franco-góticas. Su origen o al menos la difusión del tema, parece estar en Francia. Se representan a menudo como marco para otras escenas, acompañando a los grandes conjuntos de la Vida y Pasión de Jesús. Otras veces se les representa solos, constituyendo ellos mismos el motivo principal, llevando una filacteria con su nombre o algún versículo de sus pro-

fecias.

Los profetas, se dividen en relación con el número y la importancia de sus éxitos en menores o mayores. De los doce profetas menores que se citan en los Evangelios Canónicos, el artista solo ha representado a tres; o al menos estos son los que nos han llegado: Zacarías, Abacuc y Oseas. Son el órgano de revelación Divina y también la voz del Pueblo. En definitiva son los representantes de la antigua Ley. En cierta manera se les considera como prefiguraciones de los Apóstoles; tomándose los cuatro profetas mayores en ocasiones como prefiguración de los Evangelistas. Tres son también en el Retablo los profetas mayores representados por el artista: Isaías, Jeremías y Daniel.

El artista ha representado distintos tipos de hombres, todos ellos ancianos con barba a excepción de Daniel representado como un hombre joven. Todos presentan una indumentaria semejante y están sentados en trono, en distintas actitudes, sosteniendo entre sus manos una filacteria en que se lee su nombre, único elemento distintivo ya que no hay ningún atributo que los individualice al margen de sus rasgos físicos. La presencia de estos profetas en el Retablo se explica como prefiguraciones de Cristo, en relación con el ciclo de la Infancia, y anunciando su futura Pasión y la Redención del género humano mediante la con fianza en Dios.

Este tema de los profetas, aunque no es muy fre-

cuento, lo encontramos en tres ejemplos de pintura gótica española. Una de las primeras representaciones está en la Catedral Vieja de Salamanca, en la pintura mural de la Capilla del Aceite, obra del gótico lineal en la que aparecen Isaías, Jeremías y Daniel. El mismo tema lo encontramos en la obra de Juan Oliver en el refectorio de la Catedral de Pamplona. Y ya dentro del taller toledano del Trecento; vemos representaciones de profetas, en el Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas, con David y Abraham, en la Capilla de San Blás y también en el Convento de la Concepción Francisca de Toledo, en la Capilla de San Jerónimo como encuadramiento de la escena principal, (La Misa de San Gregorio).

Encontramos también este tema de los profetas en otros ejemplos de pintura gótica española. Con ellos se anuncia el cumplimiento de la Antigua Ley en el Nuevo Testamento y están casi siempre en relación o acompañando escenas referentes a la Vida o Pasión de Cristo. En general para estas representaciones se elegían los profetas más conocidos entre el pueblo.

ZACARIAS

## ICONOGRAFIA.-

Cuyo nombre significa "Yavé se acuerda", hijo de Ido es uno de los profetas del siglo VI a. C. contemporáneo al rey Darío. Vive en una época en que la palabra divina no se manifiesta de una manera tan inmediata. Según San Jerónimo es el más oscuro de los profetas menores, no tiene mas que visiones indirectas, cuyo sentido le revela un ángel.

El objeto de sus visiones es la condena de su pueblo, aunque anuncia también una gran esperanza en la promesa de un poder espiritual futuro. Predica la penitencia y la esperanza. Como Ageo exhorta a los judíos a levantar el templo de Jerusalén. El autor de los capítulos 9 al 14 del libro de Zacarías, están escritos por Zacarías hijo de Baraquías, quien anuncia la entrada de Cristo en Jerusalén sobre un asno (1) y la traición de Judas. Su atributo es un candelabro de siete brazos, descrito en una de sus visiones (2). Sin embargo en el Retablo, aparece como sus compañeros, sin ningún atributo que los individualice, simplemente lleva la filacteria que lo caracteriza como profeta.



ZACARIAS

ICONOGRAFIA.

NOTAS.-

- (1).- ZACARIAS, IX, 9 : " Alégrate sobremanera, hija de Sión. Grita exultante, hija de Jerusalén. He aquí que viene a tí tu Rey, justo y victorioso, humilde montado en un asno, en un pollino hijo de asna..".
- (2).- ZACARIAS, 4, 2 : " El ángel que hablaba conmigo vino... y me dijo : ¿que ves ? . Yo le respondí: Miro y veo un candelabro todo de oro, con un vaso encima y siete lámparas y siete tubos desde las lámparas al vaso que está encima... ".  
.

JEREMIAS

## ICONEGRAFIA.-

Es el segundo entre los profetas mayores. Vivió a finales del siglo VII, extendiéndose su ministerio entre el 625 y el 580 a. de C. Hijo del sacerdote Helcias de Anatot, su nombre significa " Yavé es sublime ", coincidió con el fin de la independencia política del antiguo Israel, prediciendo el fin de Jerusalén.

Su gran piedad estuvo en contradicción con sus ideas políticas y sociales. Respetuoso con las autoridades, sin embargo se vió obligado a hablar en contra de ellas, por lo que fué tratado como traidor. Por lo cual es arrojado al fondo de una cisterna por orden de Sede-cias, liberado más tarde por orden suya también. Después de la caída de Jerusalén, Jeremías fué deportado a Egipto con su secretario Baruc, al que se le atribuye un libro apócrifo insertado entre las profecías y las Lamentaciones. Más tarde suplica a los ciudadanos que permanezcan en la ciudad tomada, sus súplicas no son escuchadas, y es lapidado por los judíos antes de que se cumpliera su profecía en la que anunciaba la conquista de Egipto por Nabucodonosor.

En su obra es patente su obediencia a Dios, por lo que sufre una serie de castigos, como hemos visto. Aparece siempre como un profeta desgraciado, mostrando en sus diálogos íntimos sus sufrimientos. Según cuenta San

Epifanio, los cristianos iban a rezar a su tumba, en la que cogían polvo para curarse de las picaduras de serpientes. Sus reliquias habían sido trasladadas por Alejandro Magno al Tetrápilo de Alejandria. Como atributo lleva una cruz inscrita en un disco y en ocasiones una animal fabuloso en relación con su estancia en las profundidades de la tierra.

Mientras los demás profetas mayores han sido muy populares entre los primeros cristianos, Jeremías ha sido evocado pocas veces. Había un interés por suscitar imágenes en relación con Cristo y en el libro de Jeremías, no había ningún texto utilizable en este sentido. Por sus Lamentaciones sobre las ruinas de Jerusalén es reconocido como el profeta de la Pasión (1). Es también figura de la caída del pueblo, al tiempo que símbolo de la salvación o ayuda divina por la confianza en Dios (2). La visión de la rama florecida se toma en el arte cristiano como figura de la Iglesia. (3). Anuncia también la caída del templo del Sol en Egipto (4), que en el Arte cristiano se toma como prefigura de la caída de los idolos de Eliopolis en el pasaje de la Sagrada Familia durante la huida a Egipto. Es en este sentido por lo que se ha podido introducir la figura de Jeremías en el Retablo, en relación con el tema de la Huida a Egipto, o en conexión con otras posibles tablas en las que se representara la Pasión o simplemente queriendo ver en la Infancia de Cristo implícita su futura Pasión.

JEREMIAS

ICONOGRAFIA.

NOTAS.-

- (1).- JEREMIAS, 21 .
- (2).- JEREMIAS, 16, 1-18. y 16, 19-21.
- (3).- JEREMIAS, 1, 11.
- (4).- " Y romperá los obeliscos del templo del Sol en Egipto, y quemará los templos de los dioses de Egipto " JEREMIAS, 43, 13.

DANIEL

## ICCINOLOGRAFIA.-

Clasificado entre los profetas mayores; su nombre significa " Dios es Juez ". Es un personaje mítico, los judíos, colocan su libro escrito en arameo en la última clase del canon hebraico, relegandolo entre los hagiografos. En la visión griega del Septante y en la Vulgata latina, Daniel aparece ya incluido entre los profetas. Sin embargo en el siglo XII, Hugues de Sant- Victor. lo clasifica entre los hagiografos y San Jerónimo, califica los episodios de su vida como fábulas.

Por otra parte su cronología fantástica prueba que es una compilación tardía. El profeta habria vivido en Babilonia, bajo los reinados de Nabucodonosor y Baltasar, despues de Dario y Ciro, por lo tanto en el siglo - VI a. C. Por otra parte las alusiones al reino de Antiocho Epifanio, y a sus persecuciones contra los judios, nos llevan a la época de los Macabeos, siglo II. Hay pues, un espacio de cuatro siglos entre la época en que vivió Daniel y en la que se compilaron su textos hacia el 165 a.C. Así pues el libro bíblico de Daniel estaba compuesto de relatos tomados unos de otros y que se referian a lo que se contaba en el siglo II a. C. de un cierto Daniel que habia vivido tres o cuatro siglos antes. En él se reflejan su fé y su fidelidad a pesar de la injusticia, anunciando en términos misteriosos, la venida de tiempos nuevos, los tiempos mesiánicos. Esta obra en tiempos de Jesu-

cristo, pertenecía a un grupo de libros, no proféticos. Sin embargo en el siglo IV d. C. es cuando se introduce entre los profetas, después del libro de Ezequiel, añadiéndose más tarde algunos complementos como la intervención de Daniel en favor de Susana, acusada injustamente, textos que fueron considerados apócrifos.

El libro de Daniel fue en un principio se escribió para sostener en la fé a los Israelitas en tiempos de la revuelta de los Macabeos, estaba hecho para infundir fuerzas a los cristianos perseguidos. A partir de la paz del Cristianismo, cambia su significado, pasando a ser la actividad de Daniel el símbolo de la fidelidad del cristiano para con Dios. Se interpretó, también la escena de Daniel en el foso de los leones como prefiguración de Jesús, dándosele también el significado de la representación de la Iglesia, que resiste en el mundo todos los ataques gracias a su fé.

Daniel no es mas que un héroe de leyenda, un modelo de sabiduría y de justicia, que ha inspirado una iconografía muy rica a los artistas. Se le relaciona con José, considerándole como prefigura de Cristo, en su iconografía de la fosa de los leones. Por otra parte sus episodios en relación con Susana y los hebreos en el horno, se interpretan como el símbolo del alma salvada por la ayuda divina. Ha inspirado también otros muchos temas en relación con la explicación de sus sueños o visiones apocalípticas. En el Retablo está representada como sus compañeros, en su calidad de profeta, como hombre justo, que espera en los Tiempos Mesianicos, lo que justifica las escenas de la Infancia de Cristo.

ISAIASICONOGRAFIA.-

Uno de los cuatro profetas mayores, vive en Jerusalén en el siglo VIII a. de C. (740-690), bajo los reinados de Ajaz, Ezequías y Manasés. Pertenece a la generación anterior al exilio. No se conserva ningún documento histórico acerca de su vida. Es el gran escritor sagrado de Israel y uno de los profetas más influyentes del pueblo elegido. Su nombre significa "Yavé es la sal vación".

Isaias oye la llamada de Dios en una visión que tiene en el Templo, en la que el Señor le revela su santidad. Recibe la misión de ser mensajero para su pueblo, endurecido cada vez más. Aparece entre los profetas como un hombre político, proclamando que Dios rige a los pueblos según unas leyes morales. Interviene por tanto en la política de su tiempo, atacando a Ajaz, Ezequías y Sennacherib y muere por mandato del rey Manasés serrado vivo en una sierra de madera.

Percibe en sus visiones de una manera lejana la venida del Mesías y el fin de los tiempos: "Y brotaré un retoño del tronco de Jesé y retoñará de sus raíces un vástago" (1), más adelante dice "Aquel día Israel será tercero con Egipto y Asiria, como bendición en medio de la tierra" (2). Más abajo sigue diciendo: "Y destruirá la muerte para siempre, y enjugará el Señor las lágrimas

do todos los rostros, y alejará el oprobio de su pueblo, lejos de toda la tierra porque Yavé ha hablado "(3). Profetiza también la Anunciación, El Nacimiento y habla también del Juicio Final (4). Su atributo es una sierra en recuerdo de su martirio(5).

Según la crítica moderna hay un segundo Isaías, que vive entre el 570 y el 540 y que escribe los capítulos del 40 al 66. Nace cuando muere Ezequiel y empieza su ministerio en época de la cautividad de Babilonia. Es el profeta que ve de una manera más clara la figura del futuro Mesías; es precisamente en este sentido en el que se le representa en el Retablo.



ISAIAS

ICONOGRAFIA.-

NOTAS.

- (1).- ISAIAS, 11, 1.
- (2).- ISAIAS, 19, 24.
- (3).- ISAIAS, 25, 8-9.
- (4).- ISAIAS, 7, 14 ; 9, 15; y 3,13.
- (5).- El Speculum Humanae Salvationis ve en el suplicio de la sierra una prefigura de Jesús clavado en la Cruz.

OSEAS

Incluido también entre los profetas menores, la etimología de su nombre es " Dios viene en ayuda " . Hijo de una importante familia samaritana, contemporáneo de Amós, se hace profeta tras la infidelidad de su esposa a quién amaba. Mujer malvada, cuyo nombre era Gomer (Os 1,3) y que conserva por mandato divino, a pesar de su engaño. Esta infidelidad será para él, el símbolo de Israel para con su Dios. Expresa así de manera conmovedora la necesidad profunda del amor de Dios que tiene su pueblo.

De esta manera, la desgracia conyugal de Oseas, se convierte en el símbolo de la infidelidad de su pueblo para con Dios " Cuando Yavé empezó a hablar por Oseas. Yavé le dijo: Vete toma por mujer a una prostituta y ten hijos de prostitución, pues así se prostituye la tierra, apartándose de Yavé " (1). Los comentaristas de la Biblia, han visto en Oseas, como en el Cantar de los Cantares, el símbolo de la unión de Yavé con su pueblo. San Isidoro de Sevilla lo ha interpretado como una prefigura de la unión de Jesús con su Iglesia. Se lo representa llevando a una mujer de la mano. Prefigura también el triunfo del Señor sobre la muerte (2), por lo cual a veces aparece con un cráneo simbólico bajo sus pies. En este caso, siguiendo la iconografía de las otras tablas el profeta está entronizado sosteniendo la filacteria con su nombre.

OSEAS

ICONOGRAFIA.

NOTAS.-

(1).- OSEAS, 1, 2 .

(2).- " Te traigo la ruina oh Israel ! y ¿ quién podrá socorrerte ?..."OSEAS, 13 . Más adelante OSEAS, 14, leemos : " Viene sobre Samaria el castigo porque se rebeló contra su Dios... ". Sin embargo en los versículos siguientes hay una esperanza de salvación para el pueblo de Israel en las palabras de Oseas: " ... Yo seré como rocío para Israel, que florecerá como lirio y extenderá sus raíces como el álamo ... Yo que lo afligí , lo haré dichoso..." . OSEAS, 14, 6-10.

ABACUC

## ICONOGRAFIA.-

Uno de los profetas menores, su nombre significa " abrazo ". Vive poco antes de la victoria de Nabucodonosor sobre el faraon Necao en Carquemis, el año 605. Coincide con la época en que el Reino de Judá, corre peligro de ser conquistado por Egipto y Asiria.

Hombre agitado y apasionado, expresa en sus revelaciones su angustia acerca de los castigos infligidos por Dios y habla de la protección divina a los que permanecen firmes en su fé. Su pensamiento gira en torno al acontecimiento del Fin de los Tiempos. Se identifica con el profeta que fué trasportado por un angel a la fosa de los leones de Babilonia para alimentar a Daniel. Por esta razón sus atributos suelen ser un angel y un cesto de pan. Toma parte tambien en los Misterios de la Natividad, profetiza que Jesús nacerá entre dos animales (1). En este caso, siguiendo la iconografia tradicional, se representa a Abacuc como un anciano con barba, sosteniendo la filacteria con su nombre. Su presencia en el Retablo se explica por su profecia en relación con la Natividad, escena que ocupa la parte inferior del Retablo.

1116

ABACUC

ICONOGRAFIA.-

NOTAS.-

(1).- " In medio duum animalium cognosceris " ABACUC, 3,2.

### CARACTERES ESTILISTICOS

Todos los autores que se han ocupado del tema coinciden en ver en el Retablo una muestra del trecentismo en Castilla. Sin embargo distinguen también una intensidad dramática en el Retablo que ponen en relación con lo hispánico (1). De cualquier manera el análisis de sus caracteres estilísticos pone de manifiesto las fuertes relaciones con las otras obras del Taller Toledano.

#### A) EL AMBIENTE: paisaje , arquitectura.

Casi todas las escenas se sirven de un encuadramiento arquitectónico, conseguido mediante el empleo de fondos de arquitectura giottesca: con yuxtaposiciones de visiones frontales, laterales y superiores al mismo tiempo. Los fondos de las composiciones son dorados con una decoración a base de rombos, que se aprecia de una manera más clara en las tablas dedicadas a los profetas. Sin embargo, a pesar de esta preocupación ambiental, hay un interés fundamental por las figuras, acusado por el predominio de estas y por su posición en la composición.

#### B) EL ESPACIO: La perspectiva.

La perspectiva en el Retablo se consigue con la utilización de arquitecturas giottescas, conseguidas, como hemos visto con yuxtaposiciones y distintos puntos de vista, que dan una visión escenográfica al conjunto, cometiendo algunos errores en la construcción de suelos

y techos. El espacio se consigue también por el escalonamiento de las figuras, tratadas con un gran sentido táctil. Se utilizan los horizontes muy altos que permiten un gran desarrollo del paisaje.

#### C) COMPOSICION

Si guiendo un esquema bastante usual en el Trecento, se utilizan composiciones equilibradas respecto a un eje central. Reducidas a sus elementos esenciales, presentan un predominio de la verticalidad, en el plano, mientras que en el espacio, mantienen la geometrización en triángulos.

#### D) LA LUZ: EL COLOR.

Como en las otras obras del mismo taller, no existe un estudio correcto de la luz. Ni las figuras ni las arquitecturas, reflejan su sombra. No existe un foco definido de luz, pero si vemos un cierto modelado con seguido por la intensidad del color en los rostros y en las vestiduras. Hay una gama bastante amplia de colores: se emplean azules, rojos, verdes y amarillos, combinados con el empleo del dorado del fondo de las composiciones. Hay un predominio del rojo y azul, utilizados en todas las escenas. En los profetas, se combinan tres colores: verde, azul y rojo en sus vestiduras; de manera que dos profetas visten de rojo y verde; dos de azul y rojo y los otros dos de azul, beige y amarillo, manteniendo una misma ordenación.

- E) CARACTERÍSTICAS DE LAS FIGURAS: Anatomía, rostros; ojos, nariz, boca, melena, barba, indumentaria, nimbos, movimiento y expresión.

Al igual que hemos visto en todo el taller toledano, el artista tiene una especial preocupación por las figuras. En ellas se valora fundamentalmente el volumen, son figuras con un canon bastante macizo, con amplias vestiduras. Siguen los rasgos característicos en los ojos rasgados y la boca pequeña. En este caso se acentúa la frente muy despejada, las cejas menos arqueadas que en otras ocasiones, prolongándose por la nariz ligeramente aguilleteada, más estrecha que en otros maestros. El tratamiento de las orejas difiere también de los otros casos. El artista busca el modelado en el cuello, marcando la anatomía, así como en las distintas zonas del rostro. En algunos personajes como en el rey mago anciano o en el San José del Nacimiento, vemos las arrugas características en sus frentes. El artista valora de una manera especial las actitudes de los personajes, reflejadas en la expresión de sus rostros y sobre todo en el estudio expresivo de sus manos. La Virgen de la Anunciación las cruza ante el pecho en señal de acatamiento de la palabra Divina; El ángel, argumenta con ellas para dar el mensaje a la Virgen. En el Nacimiento la Virgen, con las manos juntas está en oración; San José medita apoyando su mejilla en la mano; los pastores con ellas, muestran su asombro ante lo que está sucediendo. En la escena de los Reyes Magos, dos de ellos dialogan, mientras el más anciano coge con reverencia los pies del Niño para besarlos, mientras el Niño le bendice con sus manos. Estos caracteres son aplicables a uno de los mas-



tros que trabaja en el Retablo; el otro maestro que interviene, como veremos más adelante, presenta las mismas características del Maestro de Don Sancho de Rojas. Percibimos su estilo en la Huida a Egipto, y en los profetas, Abacuc, Oseas y Daniel, en donde repite incluso los mismos motivos decorativos de los mantos del Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas, (pajarillo con ramas de olivo en su pico ).

#### F) MODELOS EMPLEADOS.

Dos son los modelos que se repiten en el retablo: uno femenino y otro masculino. El mismo modelo de Virgen lo vemos en la Anunciación, Nacimiento y Adoración de los Magos, que repiten a su vez el mismo modelo de Virgen empleado en las sargas del mismo autor, con el tema de la Natividad y de la Piedad, del Museo de Bilbao. El Niño del Nacimiento, es el mismo de la Adoración de los Magos. - Mientras que la Virgen y el Niño de la Huida a Egipto, repiten los mismos modelos del Retablo del Arzobispo D. Sancho de Rojas.

El San José de la Anunciación es igual al rey Mago anciano y estos dos repiten el mismo modelo de las sargas del Museo de Bilbao. Los dos reyes de la Adoración de los Magos son iguales y se relacionan a su vez con el Cristo a la columna y con el Cristo de la Piedad de las sargas de Bilbao.

#### G) ICONOGRAFIA.

El programa del Retablo es difícil de precisar ya que ni el número ni el montaje actual de las tablas

se corresponde con el primitivo. En la zona inferior, se representa el ciclo de la Infancia de Cristo, con la Anunciación, Nacimiento, Adoración de los Magos y Huida a Egipto. En la zona superior se representan seis profetas: tres mayores, Isaías, Jeremías y Daniel y tres menores, Abacuc, Oseas y Zacarías. Los profetas, anuncian la venida de Cristo, en su ciclo de la Infancia en donde de alguna manera está implícita su Pasión, y la Salvación del género humano, enlazando de esta manera el Antiguo con el Nuevo Testamento.

CARACTERES ESTILISTICOS

NOTAS.-

- (1).- GUDIOL RICART, J.: La Pintura Gótica. Ars Hispaniae, T. IX. Madrid, 1955.

### MAESTROS DEL RETABLO

Analizando los caracteres estilísticos del Retablo, se perciben con claridad varias manos en su ejecución. Angulo INiguez, (1) distingue dos maestros, un primer maestro al que atribuye las tres escenas primeras de la Infancia de Cristo y los tres profetas: Zacarias, Jeremias e Isaías. Las restantes tablas se las atribuye al M<sup>re</sup> de San Benito de Valladolid, que formaría parte del taller del M<sup>re</sup> de D. Sancho de Rojas, influido a su vez por el M<sup>re</sup> de la Ascensión de la Capilla de San Blas. Gudiol al ocuparse del tema, no distingue mas que un solo maestro, con un italianismo patente a la vez que una intensidad dramática que pone en relación con lo hispánico (2). Para Gudiol este maestro podría haber colaborado en la Capilla de San Blas, relacionandolo tambien con Ferran Gonzales, pintor y entallador que firma la tumba de Don Pedro Tenorio. Atribuya a este maestro como fase avanzada la tabla con la imagen de Santa Ana de la Catedral de Cuenca.

En relación con el número de tablas atribuidas a un mismo maestro, podemos distinguir en el Retablo, coincidiendo con Angulo INiguez, (3) un primer maestro que llamaremos MAESTRO DE CUENCA (4), al que se le pueden atribuir, la Anunciación, El Nacimiento, la Adoración de los Magos y los tres profetas : Jeremias, Zacarias e Isaías, así como las sargas que se conservan en el museo de Bilbao. Este maestro deriva del taller de Toledo, en relación

directa con el Maestro Rodriguez de Toledo, pero es un poco más tardío. Muestra una gran elegancia en sus figuras y detalles iconográficos que le sitúan ya casi en el estilo internacional (5). Todo ello permite situar la obra en una fecha posterior a 1420, fecha de ejecución del Retablo de D. Sancho de Rojas.

El otro maestro que interviene en el Retablo es el MAESTRO RODRIGUEZ DE TOLEDO, o un muy directo colaborador suyo. A él se deben la escena de la Huida a Egipto y los otros tres profetas: Oseas, Abacuc y Daniel, este último con ciertas dudas.

El Retablo destinado a un gran conjunto, se haría hacia 1430-40, unos años después del de Don Sancho de Rojas y con mejor técnica. Es una de las pocas muestras del trecentismo en Castilla, que por otra parte nos habla de unas relaciones Toledo-Cuenca, en el aspecto artístico sobretodo a causa de su proximidad.

MAESTROS DEL RETABLO

NOTAS.-

- (1).- ANGULO INIGUEZ, D.: Nuevas pinturas trecentistas toledanas. A.E.A. 1942. page, 316-319.
- (2).- GUDIOL RICART, J.: Pintura Gótica. Ars Hispaniae pag, 212.
- (3).- ANGULO INIGUEZ, D.: Ob, cit.
- (4).- A este Maestro, Angulo lo denomina M<sup>o</sup> de Horcajo.
- (5).- Angulo en su artículo lo relaciona con Nicolás Francés.

1126

S A R G A S   M A E S T R O   D E   H O R C A J O

SARGAS MUSEO DE BILBAO

En estas dos sargas, se representan tres temas: en una de ellas aparece Cristo a la columna junto con la Piedad y en la otra se representa la escena de la - Natividad.

Halladas en un convento Toledano, se encuentran actualmente en el Museo de Bilbao, en el que ingresaron en 1959, procedentes de la Colección Espinal. Se trata de pinturas realizadas al temple sobre lienzo. Por sus características estilísticas hay que situarlas en torno al primer tercio del siglo XV dentro de la órbita del Maestro del Retablo de Horcajo y por consiguiente pertenecientes al círculo Toledano. Son muy escasas las referencias que sobre ellas tenemos, Cudiol las sitúa dentro del taller del Maestro de Horcajo, destacando su italianismo al tiempo que su carácter hispánico (1).



SARGAS MUSEO DE BILBAO

NOTAS.-

- (1).- GUDIOL RICART, J.: Pintura Gotica. Ars Hispaniae  
T. IX. Madrid 1955. pags. 211-212.

CRISTO A LA COLUMNA

DESCRIPCION.- ( 0,85 x 1,26 )

En la misma sarga se representan dos escenas, separadas por una franja vertical, con decoración de punteado. La sarga está enmarcada por una cenefa imitando mármoles de colores, del mismo tipo de las que hemos visto en la Capilla de San Blas y en la Concepción Francisca de Toledo, de carácter totalmente italiano, florentino, en cuya zona superior destaca una inscripción ilegible.

Sobre un fondo monócromo azul, con el tercio inferior en beige, destaca la figura solitaria de Cristo, arrodillado, atado a una columna, alusiva al momento de la flagelación. El Cristo se cubre con un paño de pureza de un color rosáceo. Tiene nimbo, con melena que cae sobre los hombros. Destaca el estudio anatómico del cuerpo.

CRISTO A LA COLUMNA

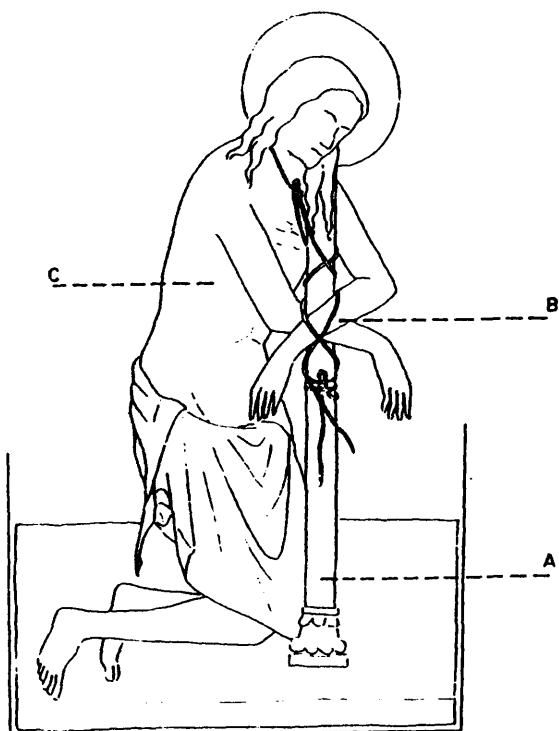
## PERSPECTIVA.-

La escena carece de todo encuadramiento arquitectónico, que sirva de referencia espacial. Al igual que hemos observado en otros maestros, el artista comete errores en la construcción del suelo en el que se asienta Cristo, de manera que este parece tener la parte de detrás más alta que el primer término.

La única referencia espacial, está en la columna (A), que forma un primer plano, respecto a la figura de Cristo, de perfil que se situa detrás y que con sus brazos (B) atados a la columna crea un primer término ligeramente más adelantado que el cuerpo (C).

1131

CRISTO A LA COLUMNA



CRISTO A LA COLUMNA

## COMPOSICION.-

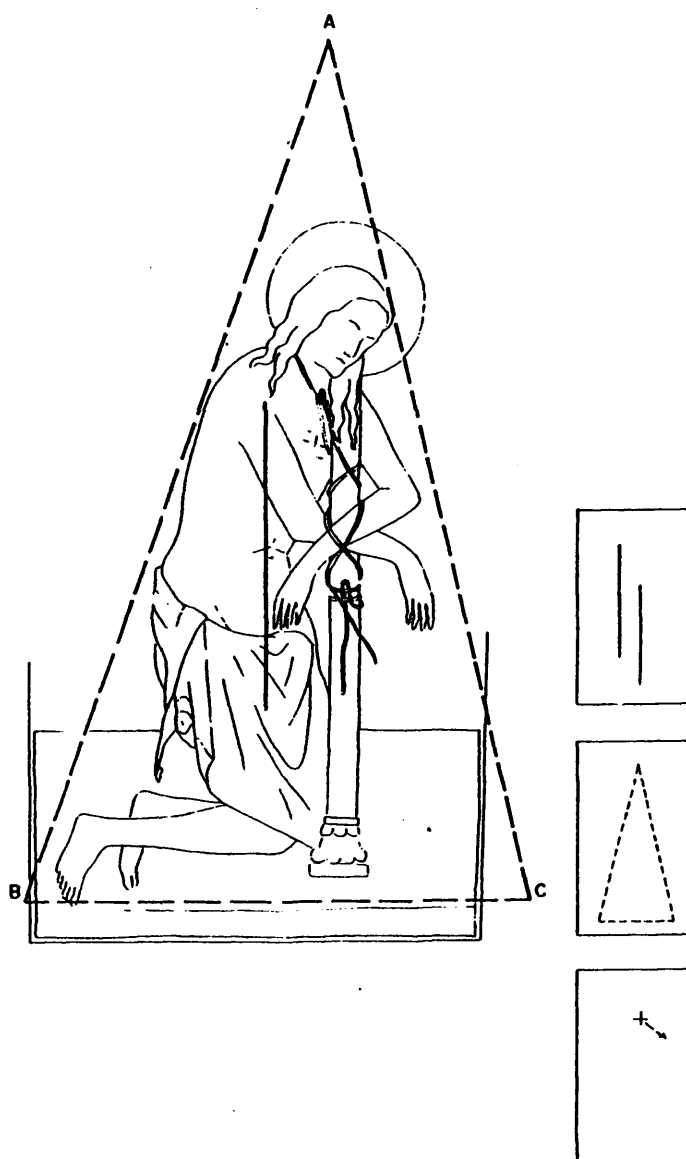
La composición es muy sencilla: La escena se reduce a una sola figura, la de Cristo; que en el plano da una marcada verticalidad, acentuada por la columna a la está atado Cristo.

En el espacio, la figura se inscribe, como ya hemos visto en este mismo maestro, en el Retablo de Horcajo, en una pirámide (A-B-C).

En cuanto a la actitud de Cristo, es una de las pocas escenas, en las que se hace referencia al espectador. Cristo vuelve la cabeza, dirigiendo fijamente su mirada fuera de la composición.

1133

CRISTO A LA COLUMNA



PIEDAD

DESCRIPCION.- ( 0,85 x 1,26 )

Forma parte de la misma sarga con el tema de Cristo a la columna, situado a su izquierda. El grupo de la Piedad, se recorta sobre un fondo monócromo azul oscuro en el que destacan unas rocas grisáceas - de caracter giottesco.

Contrasta la rigidez del cuerpo de Cristo, sobre las rodillas de la Virgen. Se le representa cubierto por el perizoneum, del mismo color rosado , que hemos visto en la escena anterior, con corona de espinas dorada y nimbo crucífero dorado en el que destaca la cruz en rojo. El caracter patético de la escena se acentua con las llagas marcadas en sus manos. La Virgen, que sostiene el cuerpo muerto de su hijo sobre las rodillas, cubre su cabeza con el manto de color azul bastante perdido por el paso del tiempo, sin embargo destaca el reverso de un color anaranjado, y la túnica también de este color. El nimbo de la Virgen es dorado igual que en Cristo. El borde inferior de la sarga es rojo y negro, mientras la división que la separa de la otra escena es en dorado.

PIEDAD

## PERSPECTIVA.-

La atención, como en la escena anterior, se concentra en el grupo de la Piedad, sin ningún encuadramiento a excepción de las rocas giottescas que se recortan al fondo y que sirven de referencia espacial.

La disposición de las figuras contribuye a crear sensación espacial en la escena. Este grupo ocupa un - amplio primer plano. En un primer término se sitúa el cuerpo de Cristo sobre las rodillas de su Madre (A). El segundo término lo constituye la figura de la Virgen (B), quedando por último las rocas al fondo de la composición.



1136

PIEDAD



PIEDAD

COMPOSICION.-

La composición se reduce al grupo de la Piedad, situada en el centro coincidiendo con el eje de simetría (X-Y).

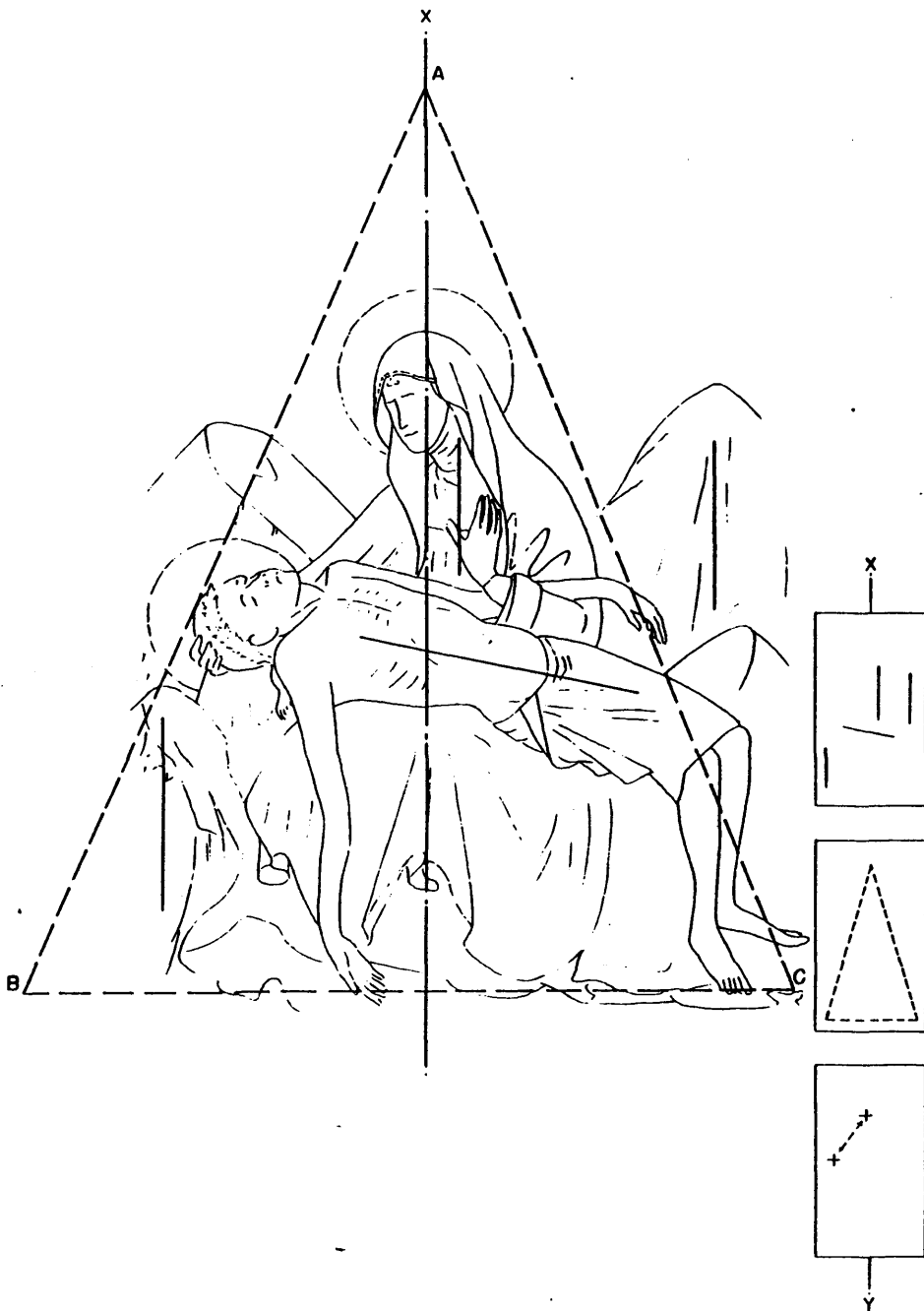
En el plano la composición se rige por la verticalidad, acentuada por la Virgen y las rocas del último término, rota esta por la horizontal que forma el cuerpo de Cristo sobre las rodillas de la Virgen.

En el espacio la composición es también muy simple y repite el mismo esquema piramidal ( A-B-C ), que hemos visto en otros casos.

En lo que se refiere a las actitudes de los personajes es una composición perfectamente cerrada en torno al grupo central, destacando la concentración y expresión contenida de dolor de la Virgen.

1138

PIEDAD



NATIVIDAD

## DESCRIPCION.- ( 100 x 200 )

En este caso la sarga se dedica a un solo tema, el del Nacimiento. La escena destaca sobre un fondo monocromo, con un horizonte muy bajo en el que se simula un paisaje de caracter giottesco. La composición gira en torno a la figura central del Niño, envuelto en un paño blanco con nimbo crucífero dorado y rojo, recostado en el pesebre con la mula y el buey al fondo.

En primer plano se situa la Virgen, a la izquierda de la composición, con cabello rojizo, manto azul, casi perdido y túnica beige, arrodillada, con las manos juntas, repite la misma postura que tiene en el Retablo de Horcajo. En el lado opuesto se situa San José, vestido con manto azul en muy mal estado y túnica del mismo color que la de la Virgen, aparece replegado sobre si mismo, repitiendo la postura tradicional giottesca. Las tres figuras, llevan amplio nimbo dorado con decoración de punteado de las mismas características de los del Retablo de Horcajo, el nimbo del Niño es crucífero, siguiendo la iconografía tradicional.

NATIVIDAD

## PERSPECTIVA.-

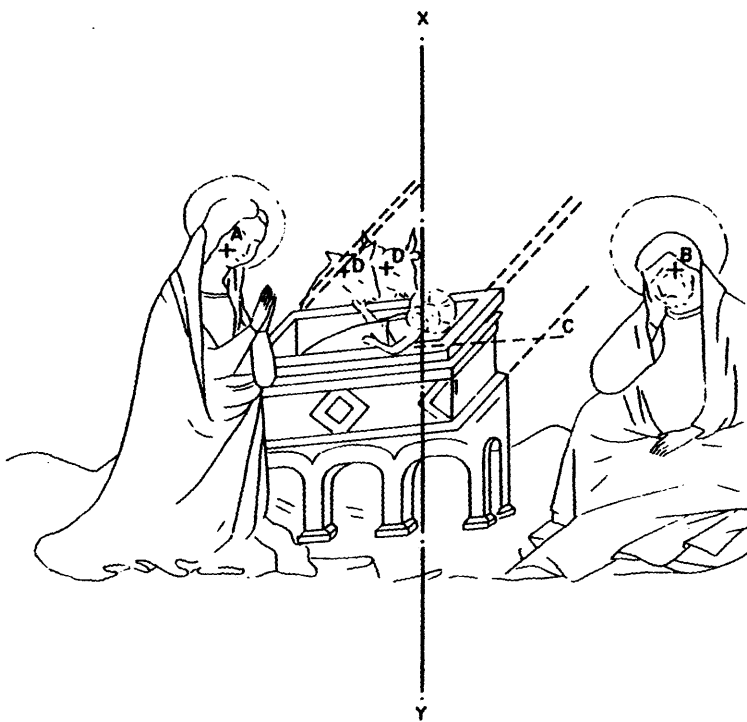
La escena se desarrolla en un espacio simbólico, con un horizonte muy bajo, con gran desarrollo del fondo monocromo .

La única referencia espacial, la tenemos en el pesebre en el que podemos trazar una serie de líneas de fuga, desde los lados menores de este, prolongándose paralelamente, de manera que el pesebre parece irse hacia abajo , dejando ver su interior. El artista ha construido lo que podemos llamar una perspectiva abatida. Los soportes que sirven de apoyo a la cubierta del pesebre , cargan sobre el suelo, a distinta altura, con lo que el artista, muestra su impericia, dando sensación de inestabilidad.

Por su parte, las figuras se escalonan en el espacio, de manera que la Virgen constituye un primer plano (A), en segundo plano, se sitúa San José (B), en tercer lugar, el pesebre (C), con el Niño y por último constituyendo el último término, los animales (D-D').

1141

NATIVIDAD



NATIVIDAD

## COMPOSICION.-

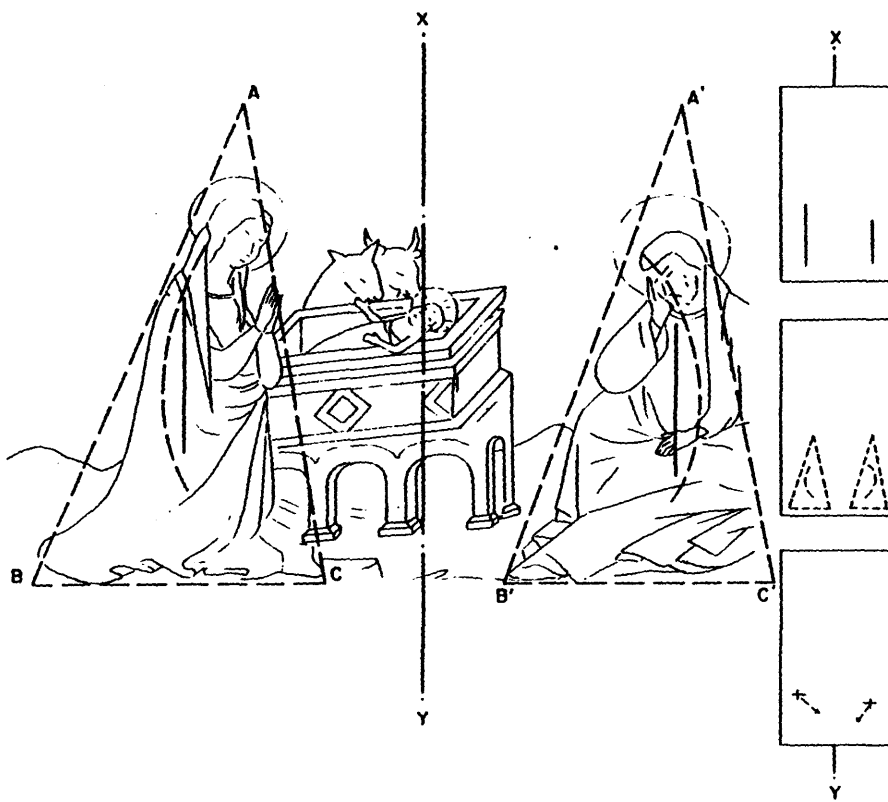
La composición se centra en torno a la figura del Niño, que coincide con el eje de simetría (X-Y). La escena, se concibe en el plano con una gran verticalidad, acentuada por los soportes del pesebre.

En el espacio, tanto San José como la Virgen, se inscriben en pirámides (A-B-C) y (A'-B'-C') repitiendo un esquema que hemos visto en otras obras del mismo taller. Las figuras, forman también un semicírculo, o paréntesis o también un óvalo en torno al Niño, partiendo de la Virgen, pasando por detrás del pesebre por los animales para terminar en San José, a la derecha de la composición.

San José, absorto y la Virgen meditando, hacen que sea esta una composición cerrada, sin referencia al espectador, con una gran concentración en los personajes y fuerza simbólica en el pesebre con el Niño, entre rayos dorados, que se convierte en el motivo principal de la escena.

1143

NATIVIDAD





#### CARACTERES ESTILISTICOS Y AUTOR

Las dos sargas estan tratadas con una gran -  
sobriedad, sin ninguna referencia ambiental. Se re-  
presentan exclusivamente los personajes fundamentales  
en la escena. Las figuras destacan sobre un fondo a-  
zul de tradición giottesca. Destacando la sarga de la  
Piedad por su gran contenido patético, tanto en la es-  
cena de Cristo a la Columna, como en el tema de la Pie-  
dad, muy proxima al sentimiento expresado por Jacopo  
ne da Todi en su lauda ( Pianto della Madonna ) en  
cuya segunda parte, Maria dialoga con su Hijo con inv-  
caciones desgarradas que constituyen un verdadero gri-  
to de dolor (1). Por el contrario la escena de la Na-  
tividad tiene un caracter expresivo poético.

Las dos sargas estan realizadas con un dibu-  
jo esquemático, con utilización plana del color, a pe-  
sar de que se busca el modelado en determinadas zonas  
del rostro y de las vestiduras, mediante pinceladas ,  
que contribuyen a dar sensación de volumen a las figu-  
ras; que siguen fielmente el mismo canon giottesco del  
Retablo de Horcajo.

El artista en la Virgen repite el mismo mode-  
lo; el modelo de Cristo es tambien el mismo; así como  
el del Niño y San José, modelos todos ellos que hemos  
visto en el Retablo de Horcajo de Santiago. Quizá el

único modelo que se aparta un poco de esta línea es el de la Virgen de la Piedad, que podemos relacionar con algunos maestros castellanos, pertenecientes ya al estilo internacional (Maestro de Sigüenza). Pero sin embargo las características dominantes permiten establecer una indudable conexión con el Maestro de Cuenca, autor del Retablo de Horcajo de Santiago, sobre todo con toda certeza en la sarga del Nacimiento.

El tipo de composición utilizada por el artista, es muy sencilla, reduciéndose a los elementos esenciales. Se trata de composiciones cerradas y centradas respecto a un eje de simetría, como hemos visto en el Retablo de Horcajo. Las figuras se organizan en esquemas piramidales en el espacio, manteniendo por otra parte la verticalidad dominante en estas obras en el plano.

En cuanto al estudio de la perspectiva, son escasas las referencias ambientales, arquitectónicas, que como en el caso de la Natividad, se reducen a las líneas del pesebre, visto en perspectiva inversa y abatida al mismo tiempo. Las figuras, por otra parte, se distribuyen en el espacio, escalonándose en distintos planos, según su posición.

Establecidos así, los paralelos con el Retablo de Horcajo de Santiago, no hay duda, de que el autor de estas sargas, es el Maestro de Cuenca, si bien en la sarga de la Piedad, podemos admitir intervención

posible de otro maestro, que como ya hemos visto por los rasgos físicos de la Virgen e incluso por la indumentaria, nos llevaria a algún maestro tardío, dentro ya del estilo internacional.

CARACTERES ESTILISTICOS Y AUTOR

NOTAS.-

- (1).- Estas laudas se pueden incluir dentro de la poesía franciscana. Constituyen verdaderas poesías sacras, con las que el pueblo se llena de fervor. Uno de los autores más destacados es Jacobo de Todí (1236-1306), en cuya poesía canta con gran fervor el amor a Dios y a la Virgen.

1148

ANDALUCIA

LA INFLUENCIA ITALIANA EN ANDALUCIA:POSIBLE PROYECCION TOLEDANA

La influencia italiana, también está presente en Andalucía, manifestada en una serie de obras de carácter trecentista. El estudio de este foco, plantea la siguiente problemática en torno a la penetración de estas influencias:

En primer lugar, tomando como base la existencia posterior en Andalucía, durante el periodo del gótico internacional, de obras documentadas y de artistas en relación con Toledo (Pedro de Toledo, Juan Hispalense, etc...). Hemos de tener presente, la posibilidad, también, de que en este momento, se estableciese una « unión entre estas dos zonas castellanas, reflejada de una manera más clara sobre todo en las pinturas de la Alhambra, consecuencia de las relaciones existentes entre Don Pedro y Mohamed V.

Por otra parte, este foco andaluz, y sobre todo a través de Sevilla, que por su posición marítima se convertirá en el centro de la región; puede ser otra vía de entrada de la pintura italiana en España, además de la ya documentada a través de Valencia. En este caso tendríamos que pensar en una influencia a la inversa, de una manifestación andaluza en Toledo. De manera que cabría establecer la existencia de dos vías de penetra-

ción del estilo trecentista en Toledo; la ya documentada, a través de Valencia, contemplando en este caso, su posible proyección en Andalucía y la influencia recibida de Andalucía, en donde se habrían establecido - artistas italianos, como es el caso de Sansón Delli en Sevilla.

Sin embargo en estas obras, vemos caracteres - comunes al taller toledano, lo que permite pensar en la primera hipótesis, teniendo en cuenta la importancia - que alcanza el taller toledano en este momento. Tres - son los focos más importantes, en los que destacaríamos, una posible proyección de la pintura trecentista toledana. Un primer conjunto lo encontramos en Sevilla, en las representaciones de Virgenes con Niño, buen ejemplo de la iconografía mariana trecentista. Dentro de estos temas marianos, hemos de citar también el tríptico de la colección Parcent de Ronda, con un marcado carácter trecentista. Atribuida por Post (1) a Ferrer Bassa, Gudiol (2), ve en ella una muestra de la pintura andaluza y recientemente Boskovits (3), apunta la atribución a Antonio Veneziano. Hecho que nos serviría de apoyo a la relación de la pintura andaluza con Toledo, una vez planteada, como hemos visto, la posible estancia de este pintor en Toledo.

Destacan por otra parte, y con un más acusado carácter italiano, los restos de pintura mural de la iglesia de Santa M<sup>a</sup> de Arcos de la Frontera en Cádiz, con

el tema de la Coronación de la Virgen, totalmente florentino, que ha permitido a Post (4), adscribir la obra al círculo de Orcagna.

Por último, hemos de tener en cuenta, un conjunto importante de pinturas, con un rico repertorio de iconografía profana, en las pinturas sobre cuero de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada. Obra de - artistas cristianos, trabajando para musulmanes, en don de se mezclan la estética italiana con la islámica y - en donde de una manera más fuerte, se manifiesta la relación con Toledo, teniendo como base la amistad entre Don Pedro y Muhammad V.

Al carecer de datos documentales y a causa también de los repintes sufridos por algunas de estas obras, se hace difícil su estudio. Sin embargo, en ellas se - abren, en un examen a fondo sobre sus posibles relaciones con Toledo, toda una serie de posibilidades, surgien do así un nuevo campo de estudio en la pintura trecentista castellana.

El objeto del capítulo presente, es plantear la hipótesis de las posibles relaciones Andalucía-Toledo. Por lo tanto nos limitaremos a iniciar el conocimiento de estas obras, con un breve análisis estilístico, en tanto que investigaciones posteriores, hagan posible establecer de una manera definitiva estas relaciones.



LA INFLUENCIA ITALIANA EN ANDALUCIA:  
POSIBLE PROYECCION TOLEDANA

NOTAS.-

- (1).- POST, Ch, R.: A History of Spanish Painting. - Vol. II . 1930. pág, 205.
- (2).- GUDIOL RICART, J.: Pintura Gotica. T. IX. Ars - Hispaniae. Madrid, 1955.
- (3).- BOSKOVITS, M.: Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400. Firenze 1975. pág, 254.
- (4).- POST, Ch, R.: Ob, cit. . V. III. 1930.

1153

S E V I L L A

1154

VIRGENES CON NIÑO

VIRGENES CON NIÑO  
(SEVILLA)

Formando parte de los escasos restos del estilo italo-gótico en Andalucía, y como posible proyección de la pintura Toledana, situamos el conjunto de Virgenes sevillanas. Estas obras, a pesar de los repintes sufridos en el siglo XVI, muestran un buen ejemplo de la iconografía mariana de tradición trecentista (1).

Se trata el tema de la Virgen con el Niño, de ascendencia bizantina, en sus distintas variantes. En unos casos, la Virgen, en pie, ofrece una flor al Niño, mientras El, juega con un pajarillo; como vemos en la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla, y en la Virgen de Rocamador, de la iglesia de San Lorenzo. En otras ocasiones, se ha preferido el tema de la Virgen alimentando al Niño, como sucede en la Virgen de los Remedios, en el Trascoro de la Catedral Sevillana.

Todas ellas, responden a modelos italianos, preferentemente se las representa en pie, a excepción de la Virgen de los Remedios, que está entronizada. El elemento común en todas estas obras es, la relación de ternura entre la Madre y el Hijo, característica de la pintura del momento.

La disposición de los angeles que rodean a estas Virgenes, y sobre todo, el tratamiento de sus vestiduras, con abundante empleo de motivos decorativos - en dorado, permite ponerlas en relación con modelos - italianos, de manera especial con Virgenes Venecianas. En estos ejemplos italianos, se repiten incluso los - mismos motivos decorativos en el dorado de sus vesti- duras. Modelos semejantes vemos en la Virgen con el - Niño de la Basílica de Sta. M<sup>a</sup> dei Frari de Venecia, - obra de Paolo Veneziano; en la Virgen con el Niño de la Galeria de la Academia Veneciana, obra tambien de Paolo Veneziano. Presentan asimismo una gran simili- tud, otras Virgenes de este maestro, así como otras - obras venecianas de la época (2).

En todas estas obras destacan los mismos carac- teres estilísticos, que hemos resaltado hasta ahora en el Taller Toledano. Se da una importancia fundamental a la figura; en la que se valora especialmente el vo- lumen. Se mantiene un mismo esquema espacial en la cons- trucción de estas obras, escalonandose la figura en dis tintos planos, a través de sus gestos y actitudes, des- tacando sobre un fondo dorado. El sistema de composi- ción utilizado es tambien el mismo. Las Virgenes se dis tribuyen respecto a un eje central de simetría. Organi- zandose la composición en el plano, a base de vertica- les. En el espacio, se utilizan esquemas geométricos - regulares, incluyéndose las figuras en triángulos o pi- rámidas, sistema compositivo estudiado ya en otras obras toledanas.

Estas Virgenes responden a un mismo estilo, lo calizándose dentro de un mismo taller de proyección italiana. La influencia italiana, se manifiesta en un predominio de la estética sienesa frente a la florentina. Los modelos iconográficos son tambien de caracter trecentista y de raiz bizantina, como hemos observado en los temas semejantes del taller toledano.

Se han dado distintas atribuciones para estas obras: Gudiol (3), relaciona la Virgen de Rocamador, con la degollación de los Inocentes de Garci Fernandez, pintor sevillano, que trabaja en Salamanca. Mientras otros autores las relacionan con modelos italianes, como es el caso de Bosque (4), que relaciona la Virgen de la Antigua, con el Matrimonio Místico de Santa Catalina de la Academia de Venecia, obra de Lorenzo Veneziano. Por su parte, Post, (5) subraya que el motivo del manto y la corona de la Virgen de Rocamador, son trecentistas, relacionandolos con el tríptico de Memmi en Diotato de Lucca.

Es difícil la atribución concreta de estas obras, a causa de los repintes y la carencia de datos documentales. Sin embargo, dados los caracteres comunes en cuanto a composición y estilo, hay que pensar en un taller hispano, conocedor de la pintura italiana. En ellas se observan caracteres estilísticos (composición, iconografía....), vistos en la pintura toledana.

Por lo tanto, teniendo en cuenta, las relaciones que más tardiamente, encontramos en obras sevillanas con - artistas toledanos; cabe aventurar la hipótesis, de - que en este momento existiera una relación entre Sevilla y Toledo, unión que se afianzará a partir de ahora en la pintura posterior.

VIRGENES CON NIÑO  
(SEVILLA)

NOTAS.-

- (1).- POST, Ch, R.: A History of Spanish Painting. - Vol, III, 1930, pág, 300. BOSQUE, A de.: Artistes Italiens en Espagne. Paris 1965, pág. 141.
- (2).- PALLUCCHINI, R.: La Pittura Veneziana del Trecento. Venezia-Roma 1964.
- (3).- GUDIOL RICART, J.: Pintura Gótica. T. IX. Ars Hispaniae 1955.
- (4).- BOSQUE, A de .: ob, cit.
- (5).- POST, Ch, R.: Ob, cit.



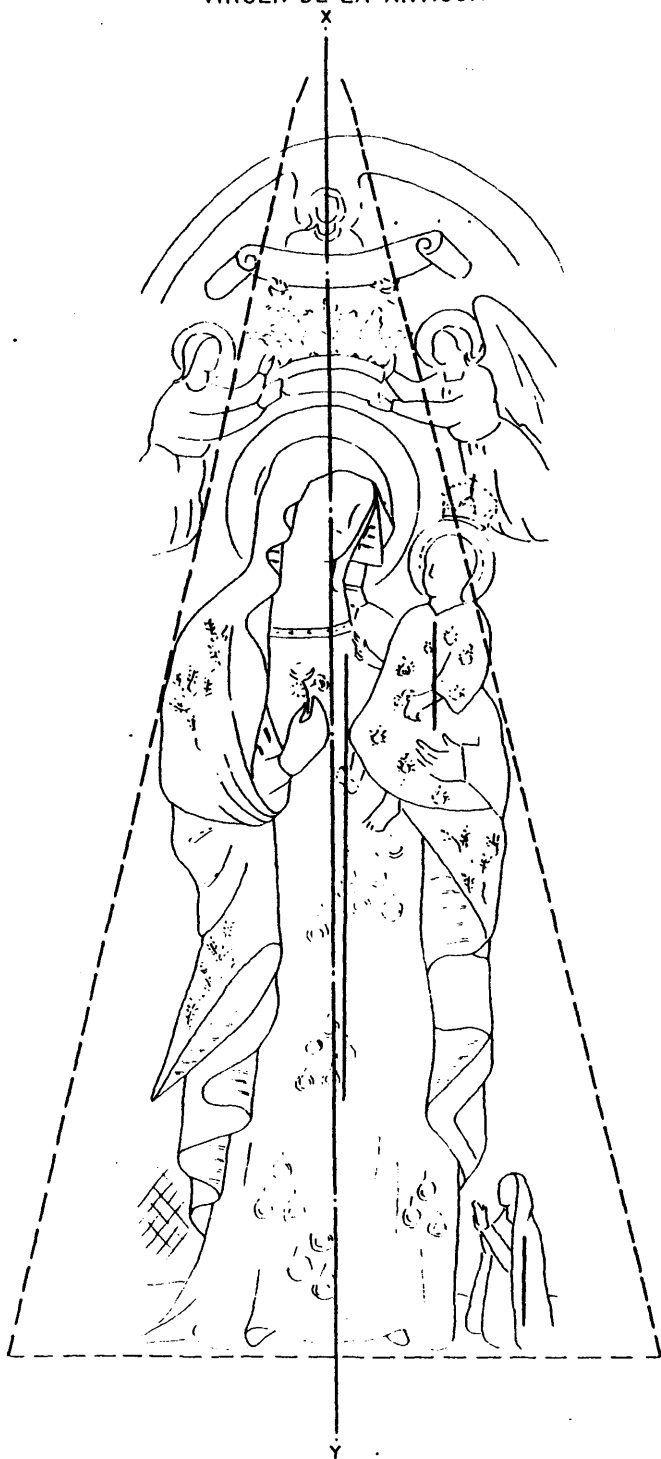
1160

VIRGEN DE LA ANTIGUA

x

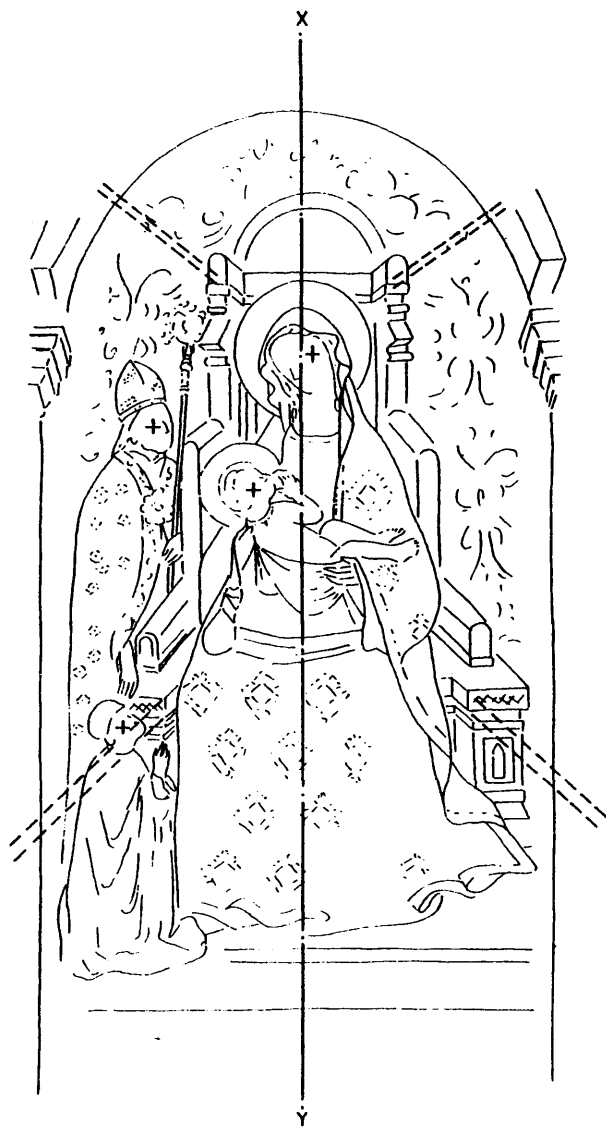


1161  
VIRGEN DE LA ANTIGUA



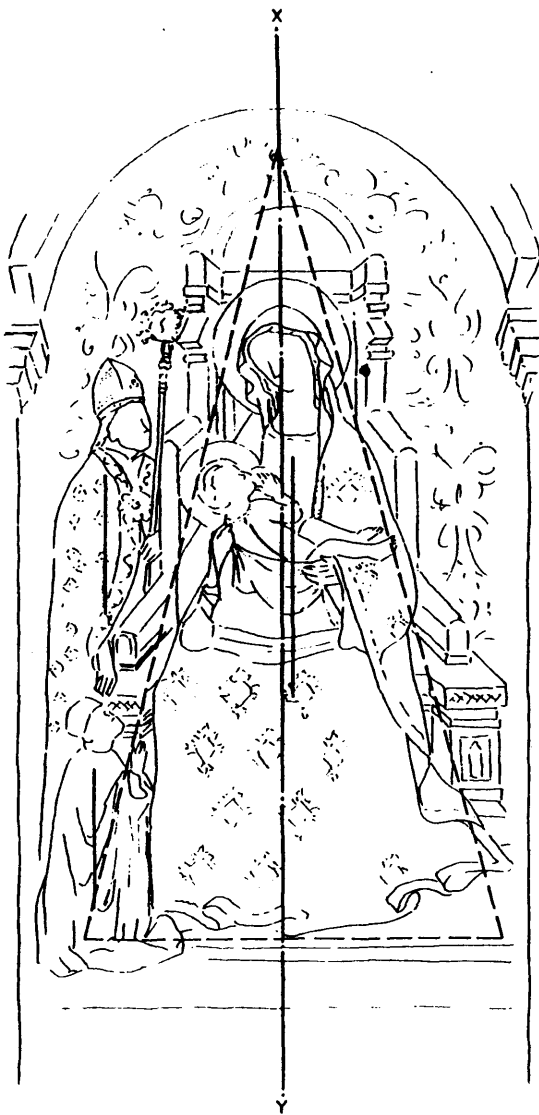
1162

VIRGEN DE LOS REMEDIOS



1163

VIRGEN DE LOS REMEDIOS



1164

C A D I Z

1165

A R C O S D E L A F R O N T E R A

( C O R O N A C I O N D E L A V I R G E N )

### CORONACION DE LA VIRGEN

En la actualidad, está situada sobre uno de los muros de la Basílica de Santa M<sup>a</sup> de Arcos de la Frontera, junto al retablo de San Felix. Primitivamente formaba parte de un conjunto de pinturas murales que se encontraban en el ábside, detrás del gran retablo de Jerónimo Hernández y Andrés Ocampo, en donde fueron descubiertas en 1912 por Miguel Mancheno y Olivares (2).

Tanto los caracteres estilísticos como su iconografía, son italianos. El tema está tratado con una gran preocupación por las figuras, en las que se resalta su valor táctil, organizadas en distintos planos de profundidad y altura. Los rasgos del rostro mantienen las mismas características físicas de otros modelos toledanos: caras ovaladas, ojos rasgados, nariz recta etc.. Existe en toda la obra una armonía cromática y una riqueza aportada por la gran cantidad y variedad de nimbos dorados de las figuras, así como por los motivos decorativos también en dorado de sus vestiduras.

#### PERSPECTIVA.-

Dado el estado de conservación en que se encuentra la obra, resulta difícil hacer un estudio a fondo de ella, ya que las arquitecturas, que serían el elemen

to principal, se han perdido casi por completo. Apre-  
ciamos, sin embargo, el mismo interés de toda la es-  
 cuela toledana por el volumen de las figuras y su dis-  
posición, escalonadas en el espacio y en profundidad,  
 formando distintos planos, a izquierda y derecha del  
 eje central de simetría.

Tenemos un primer plano, formado por siete ange-  
les a cada lado del eje (A); un segundo plano por el -  
 otro grupo de seis ángeles (B). En tercer lugar, se si-  
tuan dos santas a cada lado (C). El cuarto plano. lo -  
 constituyen dos figuras de santos, dos de ellos con bá-  
culo (D). A continuación las figuras de la Virgen y Cris-  
to entronizadas, forman el quinto plano (E), en el cen-  
 tro de la composición. Quedan las cuatro figuras del -  
 fondo (F) y por último el trono, con el dosel creando  
 espacio detrás de las figuras.

El artista utiliza la perspectiva jerárquica  
 en las figuras de la Virgen y Cristo, representadas de  
 mayor tamaño que los otros personajes. En cuanto a lo  
 que podemos considerar como encuadramientos arquitectó-  
nicos, el trono y las restos de arquitectura de la zona  
 inferior, se consiguen mediante una serie de líneas con-  
vergentes hacia el centro, en el eje de la composición,  
 estableciéndose de esta manera una perspectiva en caja  
 espacial. Sin embargo en la representación del suelo, el  
 artista comete los mismos errores de otros maestros, uti-  
lizando líneas paralelas de manera que el suelo parece  
 inclinarse, quedando el último término más alto que el  
 primero.



1168

CORONACION DE LA VIRGEN



## COMPOSICION.-

La escena se organiza simétricamente en torno a un eje central (X-Y). Se sigue el esquema que hemos visto hasta ahora ; de manera que la composición en el plano se rige por verticales, formadas por las figuras y acentuadas en este caso por las líneas del trono.

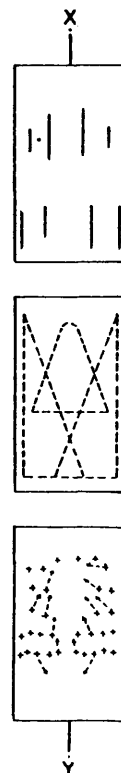
En el espacio, las figuras se incluyen en dos grandes triángulos laterales (A-B-C) y (A'-B'-C'), - quedando otro central formado por la Virgen y Cristo (A''-B''-C''). En el espacio, se organiza también una composición a base de una serie de círculos concéntricos y ascendentes constituidos por los personajes de los lados, en torno a las figuras centrales.

En lo que se refiere a las actitudes, se trata de una composición cerrada. Todas las figuras miran hacia el centro, al núcleo principal donde están la Virgen y Cristo; a excepción de dos ángeles del primer - término que llaman la atención del espectador.

## ICONOGRAFIA.-

La iconografía seguida en esta obra es la misma de la pintura italiana del Trecento (3). La coronación de la Virgen es un tema muy popular en el arte cris

1170  
CORONACION DE LA VIRGEN



tiano. Su fuente está en un relato apócrifo atribuido a Melitón, obispo de Sardes, popularizado en el - siglo VI, por Gregorio de Tours y por Jacobo de Voragine en el siglo XIII, en su Leyenda Dorada. (4). La fórmula elegida por el artista es la variante en que la Virgen aparece sentada y es coronada por Cristo, en presencia de una corte de angeles y santos, que hacen referencia al Paraiso, modelo que se hace popular a lo largo de los siglos XIII y XIV.

Por todas estas notas, la Coronación de Arcos, constituye una de las obras más representativas del estilo trecentista, de caracter florentino en Andalucía. Caracteres en que coinciden todos los autores que han estudiado la obra. Post (5), ve un parentesco con las pinturas murales del círculo de Orcagna de Santa Mª Novella de Florencia, en la actualidad atribuidas a Nardo de Cione. Gudiol (6), relaciona la obra con Juan de Sevilla, pintor activo en Toledo en la segunda mitad - del siglo XV, lo que permite apuntar la posible relación con Toledo. Por otra parte los modelos utilizados para la Virgen, se pueden relacionar con Virgenes sevillanas ( Virgen del Coral y Virgen de Rocamador ).

Al margen de esta influencia trecentista, hay que tener en cuenta, como dice Pemán (7), el caracter local de la obra, que se refleja en la presencia de - elementos islámicos, que califica de mudéjarismo. Este es el caso de los arcos de herradura que decoran la par

te frontal del trono y de los doseles laterales que en  
cuadran la escena , o de los óculos del salterio que  
lleva el angel, en donde vemos una decoración gótica  
española. Podemos pensar, por lo tanto en un artista  
local o arraigado en Anadalucia, reflejando los elemen  
tos ornamentales comunes a los artistas andaluces de -  
la época, sin olvidar la fuerte influencia italiana  
en la que podemos ver una proyección toledana. La obra,  
se situa por los mismos años que las Virgenes sevilla-  
nas (8), coincidiendo por lo tanto con el periodo de  
apogeo del taller toledano.

CORONACION DE LA VIRGEN  
(CADIZ)

NOTAS.-

- (1).- PEMAN, C.: Las pinturas murales de Santa' M<sup>a</sup> de - de Arcos. A.E.A.A. 1928. pág, 140, describe el estado primitivo de la obra.
- (2).- Con motivo de la visita a Arcos de D. Enrique Romero de Torres, para realizar el catálogo monumental de la Provincia de Cádiz, MANCHEÑO OLIVARES, M.: publica un folleto sobre estas pinturas. "Una joya artística desconocida " Sevilla 1917. Anteriormente este autor había publicado algún documento en torno a la iglesia de Santa M<sup>a</sup> : Las iglesias parroquiales de Arcos de la Frontera. Arcos, 1909.
- (3).- VAN MARLE, R.: The Italian Schools of painting. T. III.
- (4).- VORAGINE, J de.: La Leyende Doré. Paris 1967.
- (5).- POST, Ch, R.: A History of Spanish Painting. Cambridge 1930. T. III.
- (6).- GUDIOL RICART, J.: Pintura Gótica. Ars Hispaniae, T. IX, 1955, pág, 191.
- (7).- PEMAN, C.: Ob, cit, .
- (8).- PEMAN, C.: Ob, cit, fecha la obra despues del legado que hace a la iglesia Maria Garcia en 1365 y antes de que Arcos pasase en 1408 a manos del Condestable Dávalos, basandose en que no aparece ningún escudo que sirva para identificar al donante, y por lo tanto, se habría ejecutado mientras Arcos estuvo bajo el Patrimonio Real.

1174

G R A N A D A

1175

A L H A M B R A  
(S A L A D E L O S R E Y E S)



SALA DE LOS REYES

Esta sala, que desde el siglo XV toma el nombre de Sala de los Reyes, recibiendo la denominación de Sala de Justicia a partir del siglo XVIII, se encuentra en el lado oriental del Patio de los - Leones. Después de la Conquista, fué restaurada y - hasta 1618, se utilizó como iglesia, hasta que se construyó la de Santa María. Constituye un rectángulo al que se accede por tres pórticos con triples arcos apoyados en finas columnas. La sala se divide en tres aposentos cuadrados, separados por arcos dobles y cubiertos por cúpulas de mocárabes. Al fondo de cada - una de estas partes en que se divide la Sala, se abren pequeños aposentos cubiertos con cúpulas elípticas de madera, forradas en cuero y decoradas con pinturas.

Estas pinturas constituyen el tercer foco de pintura trecentista en Andalucía. Representan el conjunto más interesante, ya que en ellas se manifiesta de una manera más clara la proyección de la pintura toledana, teniendo como base las relaciones que se establecen entre Don Pedro y Muhammad V, que dan como fruto la utilización de elementos comunes en sus obras y permiten pensar incluso en los mismos artistas. Tenemos, pues en esta obra uno de los más ricos repertorios de iconografía profana de la pintura de la época, abrien

dose al mismo tiempo toda una serie de interrogantes, tanto en relación con la identidad del artista, del donante, así como en torno a la interpretación iconográfica de la obra. A continuación analizaremos cada una de estas bóvedas, haciendo un breve estudio y apuntando los problemas que giran en torno a ellas y su relación con la pintura toledana, como vía a posibles soluciones posteriores, a través de un estudio más profundo.

El interés por el estudio de estas pinturas, surge en el siglo XVIII, debido quizá a la curiosa - iconografía que se representa. Gracias a la protección de sus cubiertas y a que estuvieron cubiertas durante el periodo en que esta zona fué utilizada como iglesia, las pinturas llegaron en bastante buen estado de conservación hasta comienzos del siglo XIX.(1).

Las pinturas estan realizadas sobre piel, lo que es singular dentro de la pintura española del momento. Bermudez Pareja, despues de la reciente restauración, resume detalladamente la técnica y el proceso con que fueron pintadas estas bóvedas (2). La madera de la bóveda se forraba con piel de carnero, con bordes estafilados, de manera que se conseguía una mayor adherencia de los bordes. Las pieles se adhieren a la madera mediante un engrudo de harina de trigo. Estas se fijan a la madera, mediante unas clavijas de caña de bambú, situadas en los ángulos de la piel, en sentido diagonal, siguiendo una técnica que es utilizada todavia por artesanos locales. A continuación se pre-

paraba la piel, extendiendo sobre su cara interior una ligera agua de cola de pescado y sobre ella siete manos de yeso y blanco de Nevi y quizá en la preparación del yeso se mezclara algo de yema de huevo, para contrarrestar la absorción de la humedad. Así, el dorado de otras pinturas cristianas de la época, se desprende con la totalidad del yeso, mientras que las porciones desprendidas de estos techos no arrastran toda la preparación, lo que permite pensar en una técnica musulmana más estable que la de los maestros cristianos.

Una vez preparada la piel, se procedía a dibujar las líneas generales de la composición con un punzón. Sobre esta preparación se pinta con pintura al huevo, muy consistente y se protege con un barnizado a la cera púnica. El dorado se hace mediante grueso pah de oro. Las estrellas y las zonas doradas de las armas se han realizado a pincel por el procedimiento de moler panes de oro (3).

Como soporte de estas pinturas, se ha utilizado una estructura de madera de "peralejo", (4), ensamblándose las tablas con clavos de hierro sin cabeza. Esta técnica se utilizó en otros techos y en puertas medievales de la Alhambra, persistiendo hasta finales del siglo XIX en la artesanía de tradición morisca.

Los colores utilizados son planos, observándose ligeros sombreados en las vestiduras y perfilándose las figuras con una línea negra, que delimita sus contornos.

### BOVEDA CENTRAL

#### DESCRIPCION. -

En esta bóveda se representan diez figuras de musulmanes lujosamente vestidas. Se disponen - simétricamente en el espacio oval de la bóveda y en actitud de conversar entre sí. Sentados sobre cojines, destacan sobre un fondo dorado con decoración de estrellas en el centro. Esta decoración estrellada, sirve de eje longitudinal a la bóveda, situándose en los extremos dos escudos de la Orden de la Banda, con cabezas de sierpes y leones custodiándolos.

Las figuras, cinco a cada lado del eje - formado por las estrellas, presentan dos tipos de atuendo: unos llevan una túnica amplia de un sólo color y otros presentan una túnica con un lado de cada color, según la costumbre generalizada entre los cristianos del siglo XIV. En este sentido tenemos el testimonio de Ibn Sa'Id (siglo XIII) : - "los sultanes y las tropas suelen adoptar los trajes de los cristianos, sus vecinos ... " (5). La influencia castellana ha sido señalada también - por otros autores (6). La túnica superior deja - ver otra blanca debajo, que permite ver el tipo - de calzado utilizado corrientemente en aquel mo -

mento, borceguies puntiagudos.

Las otras cinco figuras se diferencian en que su túnica interior suele variar de colores y carecen de mangas, mientras que la túnica externa tiene esclavina. Este atuendo lo podemos identificar como el taylasan, palabra de origen persa, - que quiere decir manto ligero o especie de capa - que se coloca sobre la cabeza o se deja caer sobre los hombros (7).

Todos estos personajes son barbados a excepción de uno. Las barbas son de distintos colores, guardando entre ellas simetría. Esto responde a una costumbre feudal de teñirse temporal - mente la barba como distintivo. Se utilizaba según nos dice Contreras (8) un aliño hecho de dos o tres hierbas que producían el color rojo para la barba, conocido por el nombre de alcatán y - también la alhería o tinte negro para el cabello y los parpados, hecho de tornasol, alumbre y hueso de pez, macerado en alcohol caliente con lo - que se ribeteaban los ojos, cejas, manos, etc. - Esta costumbre tenía como finalidad la de aparecer más jóvenes.

Las cabezas se cubren con turbantes a - modo de tocas blancas, retorcidas en torno a sus cabezas. Una de las figuras lleva además un ex -

traño capuchón. Estos turbantes nos permiten asegurar que no son reyes sino que se trata de alfaquiles, jueces y en general hombres doctos los que solían llevarlos (9).

Las vestiduras carecen de decoración, - apreciándose sólo ésta en los tahalies que cuelgan de sus hombros derechos y en las espadas en las que Pavón (10) ve adornos geométricos y florales de carácter mudéjar. Las espadas representan aquí corresponden a las que se consideran de ceremonia por el gran disco que presentan sus empuñaduras. En ellas predominan el blanco, rojo y verde, combinados con otros colores, de una manera armónica, matizándose las zonas en sombra de las vestiduras así como en los rostros.

#### - IDENTIFICACION DE LOS PERSONAJES.

El primer problema ante la contemplación de este techo es la identificación de los diez - personajes. Se han dado distintas interpretaciones. Para unos autores se ha denominado Sala de Justicia, y para otros Sala de los Reyes. Para Gómez Moreno (11) tiene más autoridad la denominación de Sala de los Reyes, nombre que se daba a esta zona en el siglo XV. Para ello se apoya fundamentalmente en los testimonios de Diego Hurtado de Mendoza (12) y en Antonio de Lalaing, acompañan

te de Felipe el Hermoso en su viaje a España a principios del siglo XVI en el que escribe, que en el techo de la bóveda central de la Sala de Justicia de la Alhambra, estaban pintados desde hacia tiempo todos los reyes de Granada (13)

Para Gómez Moreno la lista de reyes empezaría por Muhammad I. Sin embargo para Contreras, los personajes no tienen ningún distintivo por el que debamos deducir que se trata de diez reyes. Los distintivos son puramente jerárquicos, los reyes nunca vistieron sus alquiceles de dos colores, como era costumbre entre personas de rango o categoría, entre los cristianos y musulmanes. Por lo tanto opina que es más probable que se quisiera representar un mexuar o consejo árabe, puesto que no hay ninguna analogía entre los caracteres de los monarcas, y por otra parte aduce que desde la conquista, a esta Sala se le dió preferentemente el calificativo de Tribunal. La disposición de este aposento enlazando con el Patio de los Leones, separado del harén, que ocupaba las habitaciones altas, le hace sospechar que fuera un lugar destinado para conferencias de los reyes con sus capitanes y ministros. (14).

Por su parte, Pavón Maldonado (15) piensa que los diez personajes de la bóveda son musulmanes de la aristocracia granadina o fantásticos

guerreros, puesto que llevan espadas, sorprendidos en el momento en que son investidos de la Orden de la Banda.

#### - INTERPRETACION DE LOS ESCUDOS.

La segunda cuestión que plantea la contemplación de esta bóveda, al margen de la identificación de los personajes, es la interpretación de los escudos, situados en los dos extremos de los lados menores de la elipse, coincidiendo con el eje formado por las estrellas que decoran el fondo de la composición.

Se trata de escudos cristianos con banda en golada, con cabezas de sierpe y sostenidos por dos leones. Contreras (16), atribuye estos escudos a época de Juan II. Mientras que, para Gómez Moreno (17), corresponden al mismo tipo que los que San Fernando dió a Aben Alahmar, al acompañarle en la conquista de Sevilla, pero sin el lema " Solo Dios es Vencedor ", que añade después el monarca musulmán, según datos de Hurtado de Mendoza en la " Guerra de Granada ". A partir de aquí se produce la confusión; en realidad, se trata del emblema de la Orden de la Banda, instituida por Alfonso XI.

La identificación de estos escudos como cristianos y no como nazaries, echa por tierra la hipótesis



por la que se decía que pertenecían a tiempos de Muhammad I, lo que permitía la siguiente lista de reyes granadinos: Muhammad I, II, y III, Nars, Muhammad IV, Ismael I, Yusuf I, Muhammad V, Yusuf II y Muhammad VII. Si se excluyen los usurpadores de Muhammad V, Ismael II, y Muhammad VI, quedarían solo ocho reyes. Esto apoya - la hipótesis de que no puede ser la representación de los reyes granadinos.

En torno a la utilización de estos escudos, - existen opiniones encontradas. Mientras Basilio Pavón (18), afirma que el hijo de Alfonso XI, Don Pedro tuvo en gran estima este escudo, apareciendo por primera vez en la arquitectura de sus palacios, omitiéndose sin embargo en las mansiones regias posteriores a Don Pedro. Este hecho, permite suponer a Pavón que en las luchas entre Don Pedro y el bastardo Enrique, el escudo simbolizaría el éxito de sus contiendas ; - pues según su cronista Pedro López de Ayala: " Don Pedro sostenía que sólo lo podían usar quienes lo hubieran recibido de manos del rey y le sirviesen.

Esta opinión es rechazada por Balbina Martínez Caviro (19), que afirma que tanto Don Pedro, como su hermano D. Enrique, así como otros 55 caballeros , según el Libro de la Banda (20), tenían pleno derecho a usar este escudo pues eran caballeros de esta Orden desde su fundación, y que por consiguiente el emblema no era distintivo de Don Pedro sino de Don Enrique. -

Justifica su aparición en el Palacio de Don Pedro, pero con posterioridad a la Batalla de Nájera, en que este vence a D. Enrique. Esta opinión provoca un nuevo artículo de Pavón en el que se reitera en sus afirmaciones anteriores, basándose en que hasta 1369, el rey legítimo era Don Pedro y que por otra parte con anterioridad a la Batalla de Nájera, aparece el escudo en el Alcazar de Sevilla. (21)

De cualquier forma, sea por concesión a Muhammad de Pedro I, de quien fué vasallo, o por iniciativa del rey granadino, el hecho es que la presencia de estos escudos en la bóveda, permite interpretarlos como cristianos y relacionar la obra con artistas cristianos toledanos. Los ejércitos de la Banda ayudaron a Muhammad V a recobrar el trono granadino de manos del usurpador Muhammad VI (1362). Fecha a partir de la cual Muhammad V ayudaría a Don Pedro, en sus luchas contra su hermano. Hecho, que sin duda favorece el intercambio cultural de toda índole con Toledo, así como la presencia de artistas cristianos en la Alhambra.

Más tarde Muhammad V utiliza este emblema en otra versión. Difunde el escudo nazarí que vemos en las yeserías y cerámica de la Alhambra, en la segunda mitad del siglo XIV. Toma como modelo los escudos cristianos, copiando la forma, prescinde del dorado y de las cabezas de serpientes, de la Banda, sobre la que escribe " Só lo Dios es Vencedor " y cambia también sus colores. (22).

De todo esto se desprende la dificultad de identificación de los personajes. Por el color de sus vestiduras que no es encarnado, y porque los reyes granadinos no llevaban turbantes o imamas (23), hay que pensar que no se trata de la representación de reyes nazaríes. Se podría pensar en personajes del momento, o quizá el que se tratasen de personajes fantásticos; incluso, uno de ellos, que aparece sin barba, se podría identificar como el rey rodeado de sus consejeros, hecho improbable, pues a pesar de no tener barba, lleva turbante como el resto de los personajes.

#### - CARACTERES ESTILÍSTICOS.

El estilo de la bóveda responde sin duda al del Trecento. A pesar del abundante empleo del oro y de la línea, los rasgos de las figuras y el tratamiento que se hace del volumen, así como algunas indumentarias se adaptan a las características florentinas.

Sin embargo como ya hemos destacado, son patentes; de una parte, la manera de hacer y la técnica de los musulmanes, y por otro lado, se mezclan elementos cristianos en los escudos, indumentaria y sobre todo en el tratamiento de los rostros. En los rasgos físicos - mantienen todas las características que hemos distinguido en el taller de Toledo. Los rostros son ovalados, los ojos rasgados, cejas arqueadas, nariz recta, comisura

de los labios hacia abajo. Se mantiene incluso la misma manera de ejecutar las barbas, así como el tra tamiento de sus manos y sus actitudes.

- PERSPECTIVA.

El artista valora el sentido del volumen en las figuras, presentando todas ellas distintos planos de - profundidad en relación con su posición. Siguiendo las características del taller toledano, yuxtapone distintas perspectivas. De esta manera las figuras están vis tas con una perspectiva totalmente frontal, estableciéndose distintos planos de profundidad en ellas: un primer plano (A), formado por las rodillas, un segundo ter mino escalonado en cada uno de los brazos (B-B') y por último, el cuerpo, en cuyo último término situamos sus cabezas.

Sin embargo para la representación del suelo y de los cojines en que se sientan los personajes, el ar tista ha utilizado una perspectiva de punto de vista - alto, de forma que el suelo y los cojines dan sensación de irse para arriba. Se ayuda también de una perspectiva de líneas paralelas, no convergentes. Por otra parte el fondo dorado, anula la profundidad, al tiempo que contribuye a dar un contenido simbólico de representación del Paraíso, con las estrellas centrales.

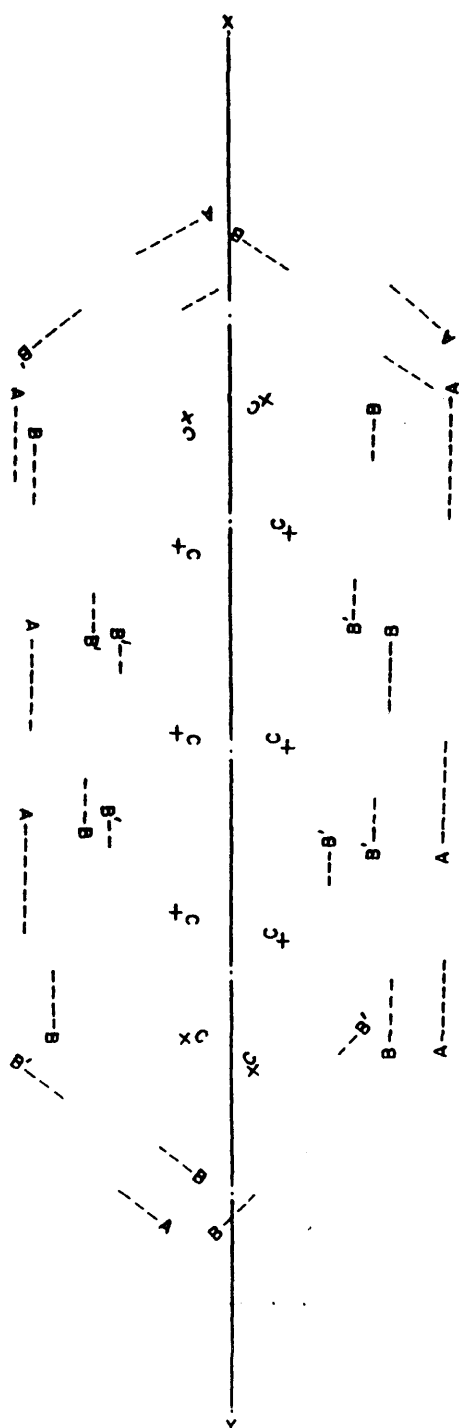
- COMPOSICION.

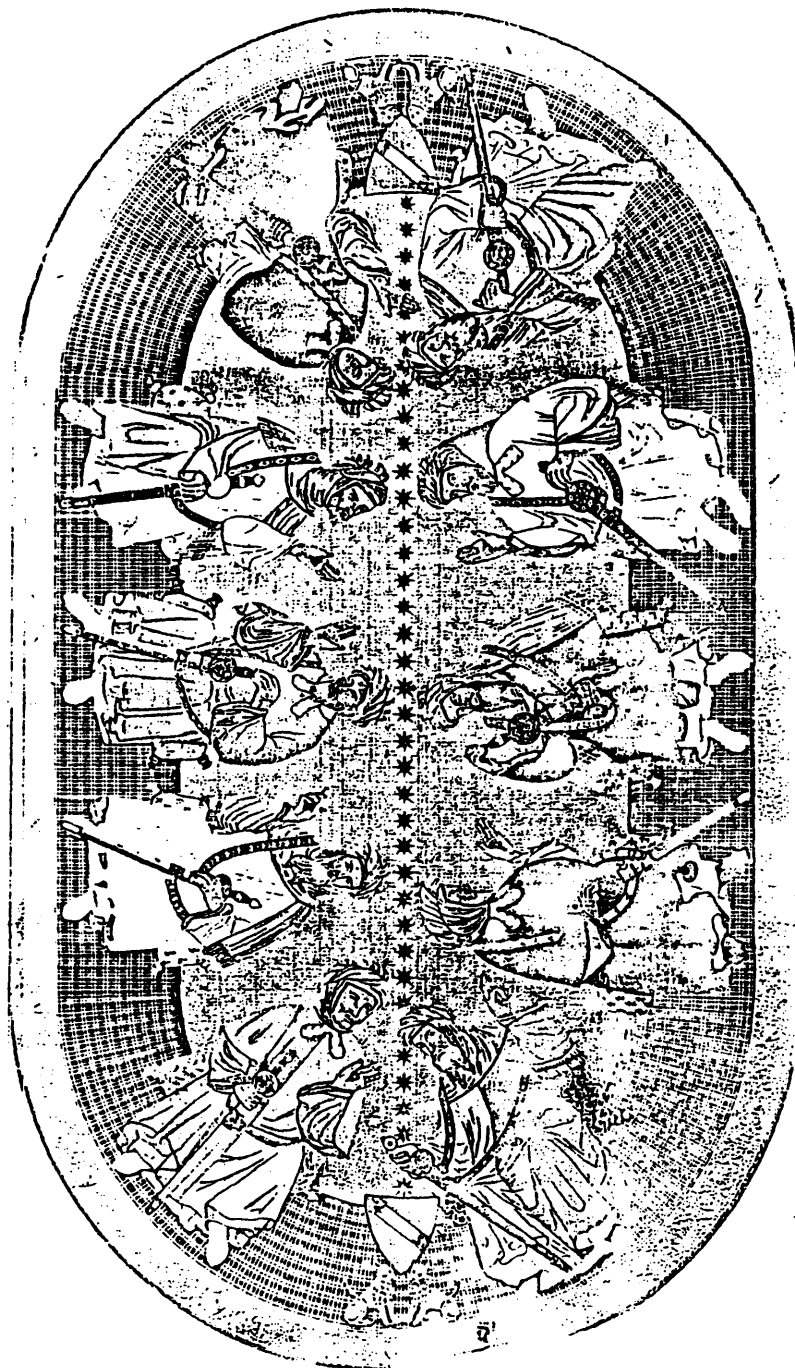
La composición está regida por el principio -

de la simetría tan característico del arte mudejar, como afirma Pavón. Sin embargo esta es una constante en otras obras estudiadas, de tradición trecentista.

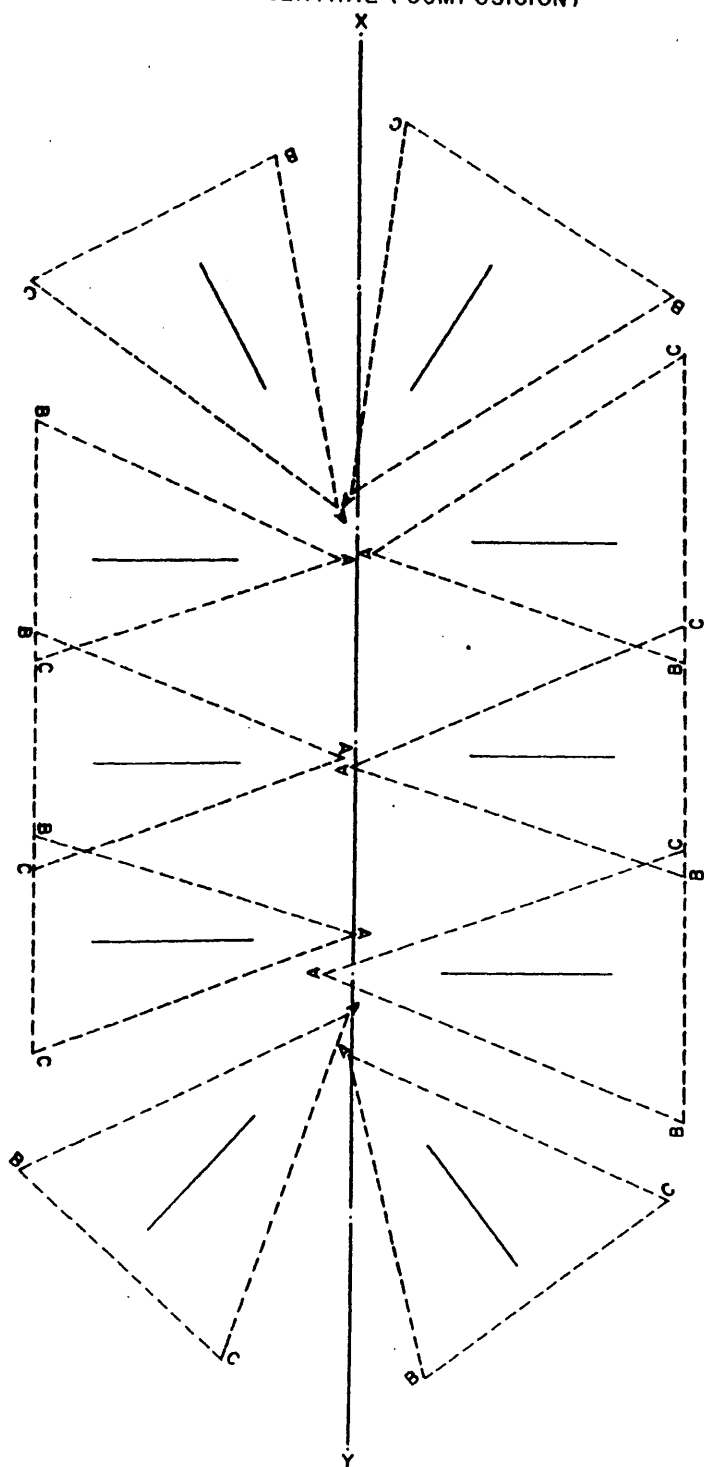
Los diez personajes se distribuyen respecto a la elipse, de manera que quedan cuatro en los lados menores y dos en cada uno de los extremos, junto a los escudos. Los otros seis personajes, se distribuyen tres a cada lado de los lados mayores de la elipse. En el plano predomina la verticalidad de las figuras, rota solo por las diagonales de sus espadas u tahalles. En el espacio, cada una de las figuras, siguiendo el esquema tradicional del Trecento, se incluyen en triángulos (A-B-C). Y en cuanto a sus actitudes, se forma una composición cerrada, en la que cada uno de los personajes, con sus gestos, enlaza con el que tiene a su lado.

## BOVEDA CENTRAL ( PERSPECTIVA )

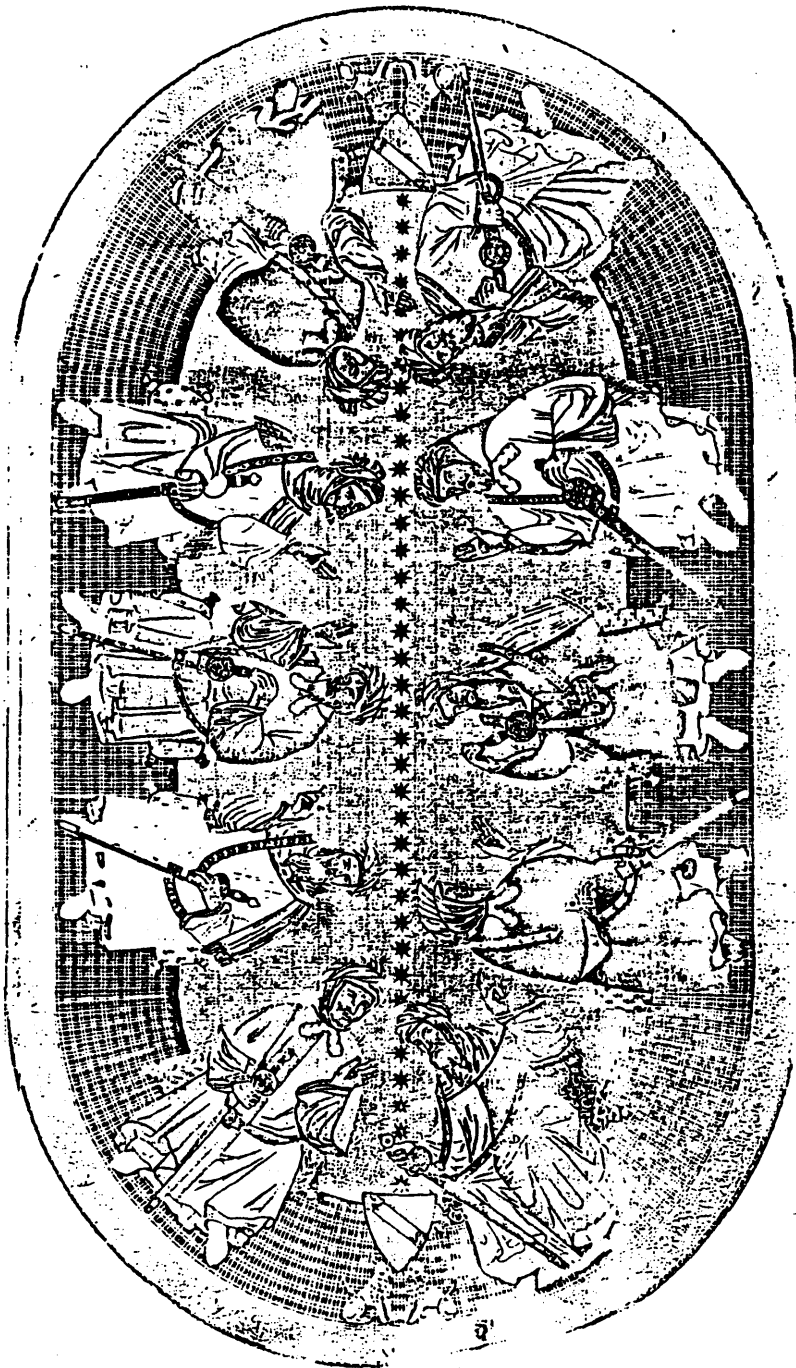




1191  
BOVEDA CENTRAL ( COMPOSICION )







#### BOVEDA LATERAL IZQUIERDA

Con esta bóveda, parece iniciarse el relato, que se continua en la de la derecha. Se suceden una serie de temas yuxtapuestos, con caracter narrativo, que forman escenas, que se pueden estudiar con independencia, pero que sin duda , constituyen una historia concreta, en relación con alguna leyenda o hecho caballeresco del momento.

En elle se representan dos rivales, uno musulmán y otro cristiano, disputándose el amor de una dama, a la que ofrecen sus trofeos de caza. Predominan las escenas de caza, tratadas con un gran naturalismo. Sabemos, por datos documentales (24), que durante los siglos XIV y XV, en el recinto de la Alhambra, se encontraba toda clase de caza mayor, así como multitud de aves, lo que daba lugar a que se realizasen importantes monterías árabes. Temas que se reflejan en las más antiguas cerámicas árabes granadinas. Según cuenta Jerónimo Münzer (25), en su visita a Granada en 1494 " En algunos montes(de Granada) abundan los ciervos, (cuya carne se vende baratísima), los gamos, los osos, los conejos y sobre todo los jabalies ".

El relato de difícil interpretación, se inicia con la representación simbólica de la fuente de la juventud, en la que se encuentra la joven, que se convier

te en la inspiración de los dos guerreros. La narración se abre a derecha e izquierda, con dos escenas de caza, para continuar después, hacia el lado opuesto, en donde se situa la doble ofrenda de los enamorados a las puertas del castillo de la dama. Es -- te rodeado de elementos simbólicos, contribuye a dar el sentido amoroso a la escena, junto con el resto de animales, que pueblan el bosque.

Se convierte, pues la escena con todos estos elementos simbólicos, en una posible representación del " Paraíso ", que para los musulmanes, es un lugar lleno de agua, animales y frutos de todas clases, al que se alude constantemente en el Corán, y al que pueden llegar así mismo los cristianos: " Dios introducirá a quienes creen y hacen obras pías en unos jardines en que corren por debajo, los ríos... " Más adelante leemos también : " Los piadosos estarán en un lugar entre jardines y fuentes; vestiran raso y brocado" Con este mismo sentido: " Quienes sean piadosos, tendran junto a su Señor, jardines, en que, por debajo correrán los ríos; en ellos estarán eternamente, teniendo esposas puras y la satisfacción de Dios... " (26).

El relato se desarrolla en escenas seguidas, con caracter narrativo, sin ninguna separación entre ellas. Se agrupan en torno a un eje central, constituido por la faja de estrellas, que ocupa el eje longitudinal de los elipses, en las tres bóvedas.

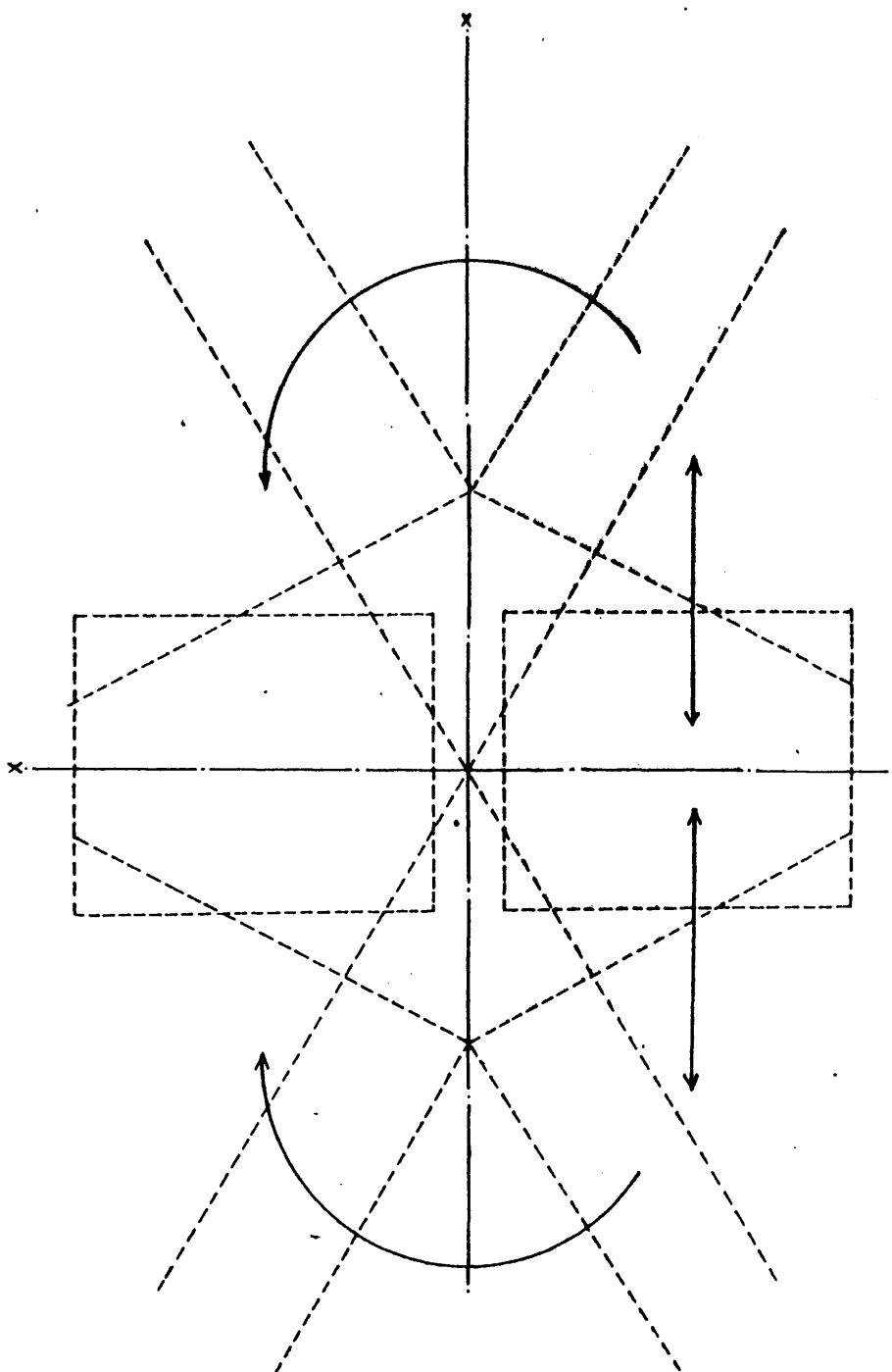
Las escenas se pueden descomponer, conforme a unos esquemas geométricos. En torno al eje central, se sitúan dos rectángulos, uno a cada lado de los lados mayores de la elipse, en los que se incluyen las dos escenas principales, que son las únicas con encuadramiento arquitectónico en la bóveda. Estas escenas, se corresponden con la inicial y final de la Historia narrada en esta bóveda. Por el centro de estos rectángulos, podemos trazar un eje transversal mayor, que divide a la bóveda en dos zonas iguales en sentido transversal. De tal manera que quedan separadas las escenas relativas al caballero cristiano de las del musulmán.

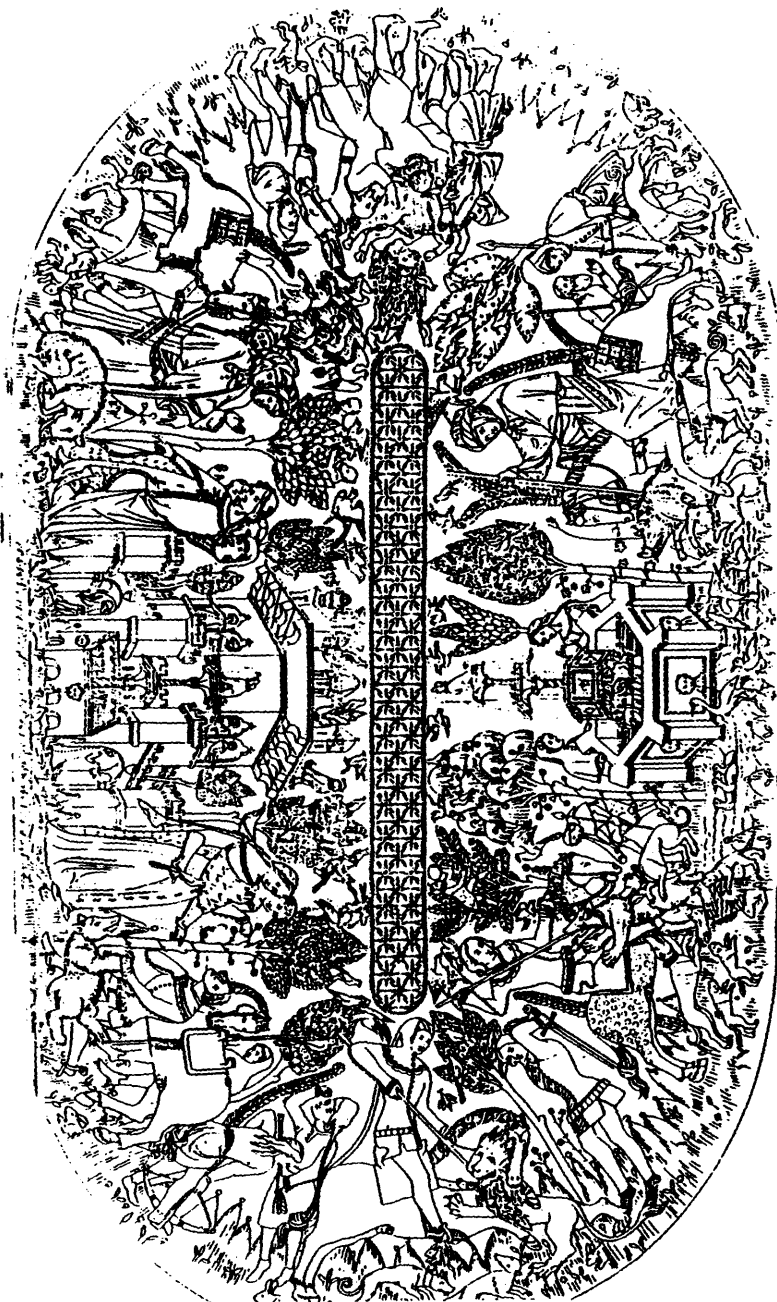
Las escenas restantes, constituyen seis grupos triangulares. De forma que tenemos dos grandes triángulos, a cada lado, a derecha e izquierda de los rectángulos centrales y otros dos, en los extremos de la bóveda.

Por otra parte podemos trazar dos diagonales que coinciden con los ejes de la elipse, en un punto en el centro geométrico de la bóveda. Estas diagonales, cortan en los cuatro puntos más importantes de la bóveda, llamando la atención, sobre los dos caballeros, en el momento en que cogen su presa en la zona de la Fuente de la juventud, así como en el lado opuesto, en el instante en que presentan sus ofrendas a la dama.

1196

BOVEDA LATERAL IZQUIERDA



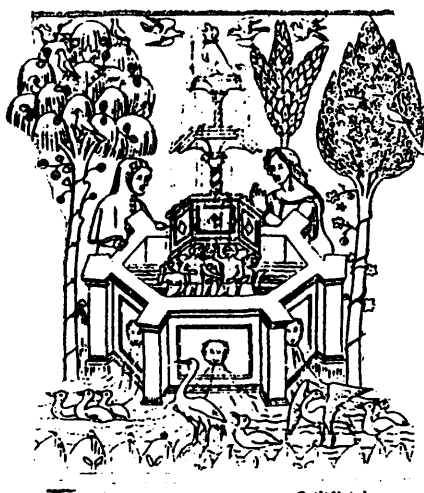


Se trata de una composición, totalmente cerrada y simétrica, marcando la dirección de la mirada del espectador. Desde la escena inicial, se establece una dirección izquierda-derecha, hacia los dos caballeros cazando, para continuar de derecha a izquierda, hasta la escena final, en que aparece la dama recibiendo las ofrendas.

El relato, se inicia en la Fuente de la Eterna Juventud, situada en el eje tranversal de la composición. Se representa una fuente de doble taza poligonal, coronada por un perro. La taza inferior, presenta en sus frentes cabezas de leones por donde corre el agua a semejanza, de la fuente del patio de los Leones ~~pe-~~ igual también, a la que, según las descripciones de Al-Maqari, había en los palacios de Madinat al Zahra. En ella se bañan una serie de hombres y mujeres desnudos. Junto a ella, vemos a la dama cristiana, con las manos juntas, frente a un caballero cristiano, vestido a la moda italiana.

La Fuente de la Vida, en su forma más simple aparece en los mosaicos cristianos, y de aquí pasa como motivo decorativo al arte de la Edad Media, especialmente a Italia (27). En la Literatura de la Edad Media, se relaciona la fuente, no solo con la belleza, sino que es interpretada también como fuente de vida (28). Los ejemplos más antiguos aparecen en la literatura

francesa y tambien en sus manifestaciones artisticas en marfiles y tapices.



La Fuente, se convierte en un emblema, como en este caso, que acompaña a las parejas enamoradas. Ejemplos italianos importantes, los tenemos en el Castillo de Poppi en Toscana, en el Castillo de Mantua y aparece tambien en los cassoni del siglo XV.

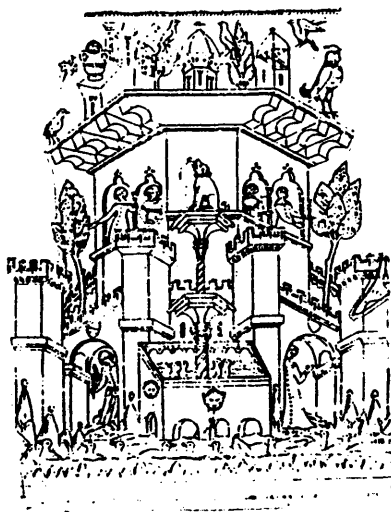
Con la fuente se completa la imagen del Paraíso terrenal, de ella surgen cuatro rios que parten en la dirección de los cuatro puntos cardinales, en este ca-



so, aparecen solo tres caños, con cabezas de león, quizá en relación en este caso con la creencia musulmana en la triple ablución a que se ven sometidas las almas de los pecadores en los tres ríos del Jardín de Abrahán, con el fin de limpiarse del pecado y hacerse aptas para la gloria.

Simboliza también la fuente, la fuerza vital - del hombre, convirtiéndose en esta historia en la inspiración de los dos guerreros. Se podría buscar una inspiración directa para esta representación en la Fuente de los Leones, obra también de Muhammad V pero como se ha visto, después de la restauración llevada a cabo, el aspecto primitivo de ésta no tenía nada que ver con la representación en la bóveda (29). Sin embargo, podemos pensar en un reflejo de la Alhambra, pues en el lado opuesto, vemos la representación de un castillo, lo que permite situar la escena en un palacio y sus alrededores.

En el lado opuesto, se encuentra la representación de un castillo con los escudos de la Orden de la Banda en su fachada, alusión, como hemos visto a la propia Alhambra. En el patio del Castillo vemos, la representación de otra fuente, de taza rectangular, coronada también por una figura de perro, que expulsa el agua. Asomados al castillo, aparece una pareja, interpretados quizá como los padres de la dama.



En la zona superior del palacio, una serie de animales y frutos, contribuyen a dar un caracter simbólico a la representación. De izquierda a derecha, - observamos la presencia de una mariposa, animal que - aparece en otras partes de la bóveda, como encarnación del alma en sus peregrinaciones hacia el paraiso. A - continuación distinguimos unas aves, revoloteando sobre los arboles, que pueden simbolizar las propias al mas ya en el Paraiso; sus frutos a los que alude constantemente el Corán, se representan en una especie de fruto carnoso, semejante al madroño, que vemos sobre una crátera.

Por último, aparece la figura vigilante de un gallo, sobre la cornisa del castillo. El gallo, es ob-

jeto, desde los orígenes del Islam, de cierta veneración religiosa, ya que su canto servía para señalar la hora ritual de la oración del alba, transformándose por lo tanto en una invitación a la plegaria. Por otra parte, esta veneración arranca de una serie de hadítes, en que se atribuye al gallo del cielo una naturaleza angélica. Mahoma, durante su viaje nocturno, acompañado de Gabriel, ve en el primer cielo, como un gallo gigantesco, de plumaje deslumbrante, con sus alas extendidas, llegaba con su cabeza hasta debajo del trono del Dios. Batiendo sus alas, entonaba un canto de alabanza, que todos sus semejantes de la tierra, repetían. De esto, derivó la creencia de que los gallos de la tierra, no podían cantar simultáneamente, sino como un eco del gallo celestial.

Esta representación simbólica del castillo, sirve de marco, a las dos escenas laterales, en que la dama acompañada de sus sirvientas, recibe las ofrendas de los dos caballeros.

Las escenas relativas a la caza, se distribuyen en dos zonas, en el lado de la fuente de la juventud. - A la izquierda, se suceden las escenas de caza del caballero cristiano, mientras en el lado opuesto, se desarrollan las del musulmán.

En primer lugar, vemos, al caballero cristiano, sobre su caballo, den cola anudada, al igual que el resto de los caballos representados en la bóveda, repitien-

se en los marfiles españoles, y motivo que aparece ya en obras bizantinas y en miniaturas musulmanas orientales. El caballero, ayudado por sus perros, hiere con su lanza a un oso.



En segundo término, uno de sus monteros, toca el cuerno de caza, mientras otro, subido a un árbol, toca otro tipo de instrumento, especie de tambor árabe, que se ha venido identificando por error, con una vasija (30). Una figura muy semejante a esta aparece en las pinturas del palacio de los Papas en Aviñón.

La representación del oso, podría hacernos pensar en monterías en tierras cristianas, Pero como ya -

hemos observado por los documentos, existían también osos en Grahada. El mismo Jerónimo Münzer (31), cuenta, como en su paso por Fiñana, el alcalde de la fortaleza, le enseñó " Un oseño blancuzco ", "con el que hizo jugar a unos suculentos perros, para solazarnos ". Por otra parte, pinturas con representaciones de estos animales, las encontramos también en el Partal.

En el grupo siguiente vemos al mismo caballero ayudado por su paje a defenderse de un león. Escena - que podemos interpretar, como una manifestación del - poder. Desde la antigüedad, las representaciones de leones, están ligadas a la idea de fuerza y autoridad. Se convierte, por lo tanto, en un símbolo de la fuerza del caballero.



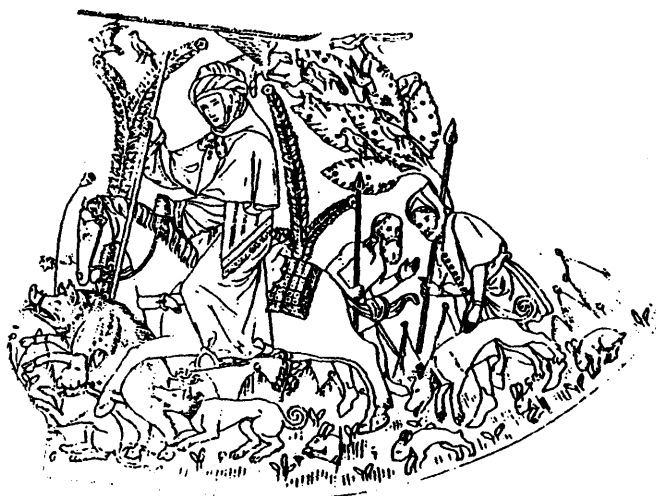
Seguidamente, aparecen unos arqueros, con ballestas y flechas, que acompañan también al caballero

durante la caza, completando el caracter narrativo - de la escena.

Por último, las historias relativas al caballero cristiano acaban, con la escena, situada en el lado del castillo, Se representa el momento en que el noble descabalga y se arrodilla ante su dama, presentandole su presa ( el oso ). La dama, que ha salido del - palacio, acompañada por su doncella, señala al caballero en ademán de recibir su ofrenda. A la derecha, en - segundo término, el escudero sostiene la lanza , mientras sujeta el caballo de su señor. La escena al igual que toda la bóveda, se desarrolla sobre un fondo de arboles poblados de aves, de caracter naturalista.



En el lado opuesto, y partiendo también de la escena de la Fuente, se desarrolla el resto de la historia, con temas similares de caza, protagonizados, en este caso, por un musulmán.



En primer lugar se distingue la figura del musulmán, a caballo, en una escena paralela a la del caballero cristiano, atravesando con su lanza a un jabalí, acosado por los perros. Los jabalíes, abundaban también en la Alhambra. Münzer narra, como en la fortaleza de Fíñana, fué invitado por el alcalde a una cacería de jabalíes: "de los que hay en abundancia en unos montes que caen al poniente del castillo... Las ventanas estaban adornadas por grandes pieles de jabalí"(32).

A continuación dos monteros, que ayudan al -  
caballero, con su lanza en la mano, presencian la es-  
cena, haciendo pareja con los monteros cristianos.

El grupo siguiente, situado en uno de los ex-  
tremos de la elipse formada por la bóveda, lo consti-  
tuyen los cinco siervos del musulmán, subiendo a lo-  
mos de una mula, el jabalí muerto por su señor. En es-  
ta escena intermedia entre la caza y la ofrenda de es-  
ta a la dama, el artista, realiza un estudio natura-  
lista de estos hombres, en sus distintas actitudes .-  
Cuatro de ellos, intentan. levantar el cuerpo del ani-  
mal muerto, mientras el quinto sujeta de las bridas a  
la caballería. Por otra parte, permiten observar también  
las características de la indumentaria musulmana.



El relato concerniente al musulmán, concluye -  
con el último grupo, en que este, acompañado de sus sir-



vientes, descabalgá, para ofrecer el jabalí a la dama. Esta, como en el caso del caballero cristiano, aparece a las puertas del castillo, rodeada por sus criadas, señalando también la ofrenda.



Entre estos dos grupos, destaca uno de los árboles, en el que se aprecian dos torsos con cabezas con un aspecto simiesco, una de ellas coge los frutos de este árbol y la otra está representada en el momento en que introduce uno de estos frutos en su boca. Sin duda, en este tema, hay una simbología en relación a la importancia que tiene el árbol, y el papel que este juega en todas las leyendas y hadiths musulmanes, en torno a la escatología.

En este tema podríamos ver una representación del árbol del Paraíso, en conexión con toda una serie de leyendas árabes, en que aparece un árbol humanizado, en relación con el Paraíso. (33). En el viaje nocturno de Mahoma, el Loto del término, aparece descrito, como un árbol fabuloso, con ramas y hojas, pobladas de espíritus y de frutos. A él sube Mahoma, antes de entrar en el Paraíso, convirtiéndose en el símbolo de la virtud, en que se sacian los herederos del profeta, perfeccionando sus facultades humanas, llegando de este modo a la visión de la divinidad.

Sin embargo el hecho de que las cabezas representadas, tengan un aspecto simiesco, permitiría pensar en una posible relación con el árbol Zaqqum, descrito en el Corán (34), en el que habitan frutos semejantes a cabezas de satanes. Pero esta interpretación no cabría en el contexto de la bóveda. La apariencia fantástica de estos seres, es más consecuente con la idea de que las almas, hasta su resurrección, están unidas a ciertos cuerpos ultraterrenos, con formas e imágenes fantásticas. Y por lo tanto tendríamos la representación del árbol del Paraíso, poblado de espíritus celestiales.

BOVEDA LATERAL DERECHA

La historia está tratada con el mismo carácter naturalista del otro techo. Se repiten los mismos personajes, así como el tipo de arquitectura y las indumentarias.

El escenario en que se desarrolla la acción es un bosque, con árboles habitados por aves y entre cuyos matorrales, corren conejos. Como en la bóveda izquierda, la escena se divide longitudinalmente también por una franja estrellada. Los temas se desarrollan sobre un fondo azul bastante perdido, empleándose una gran riqueza cromática, dominando fundamentalmente el rojo en las indumentarias, así como en las techumbres de los edificios. A pesar del gran carácter narrativo que preside las escenas, hay una valoración espacial, no sólo en el tratamiento de las figuras, sino también en las arquitecturas, que responden a modelos italianos. Se utilizan perspectivas de varios puntos de vista, siguiendo sistemas, que hemos visto en otros ejemplos toledanos.

La historia, ha de ser interpretada como una continuación del relato iniciado en el otro techo. La dama, parece haber elegido, al joven cristiano, con el que juega al ajedrez, que se convierte en un símbolo del

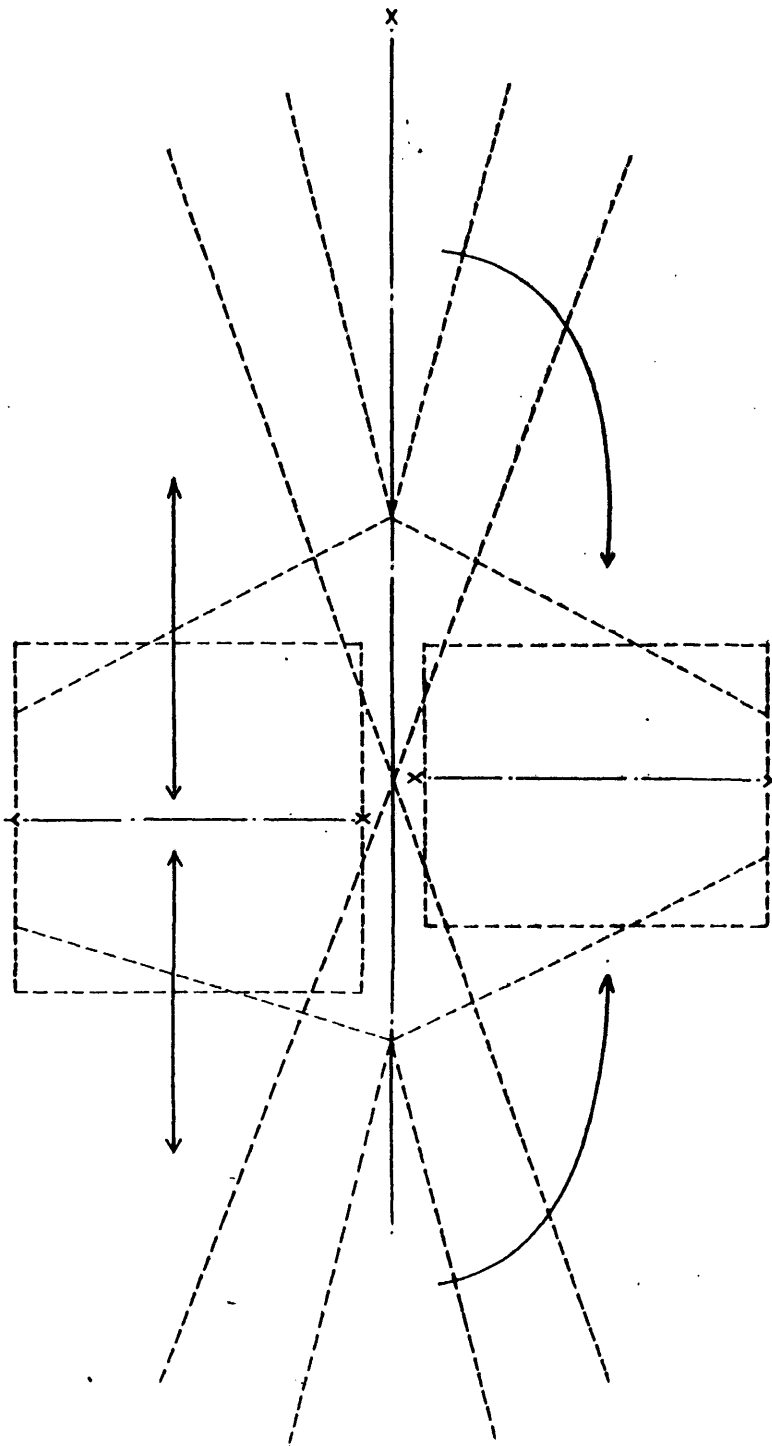
amor cortés. A los lados, se suceden escenas de caza, y la historia termina, cuando, la dama, apresada por un salvaje, es liberada por el caballero cristiano, - que muere en la escena siguiente a manos del musulmán, mientras la dama ruega por él desde el Castillo.

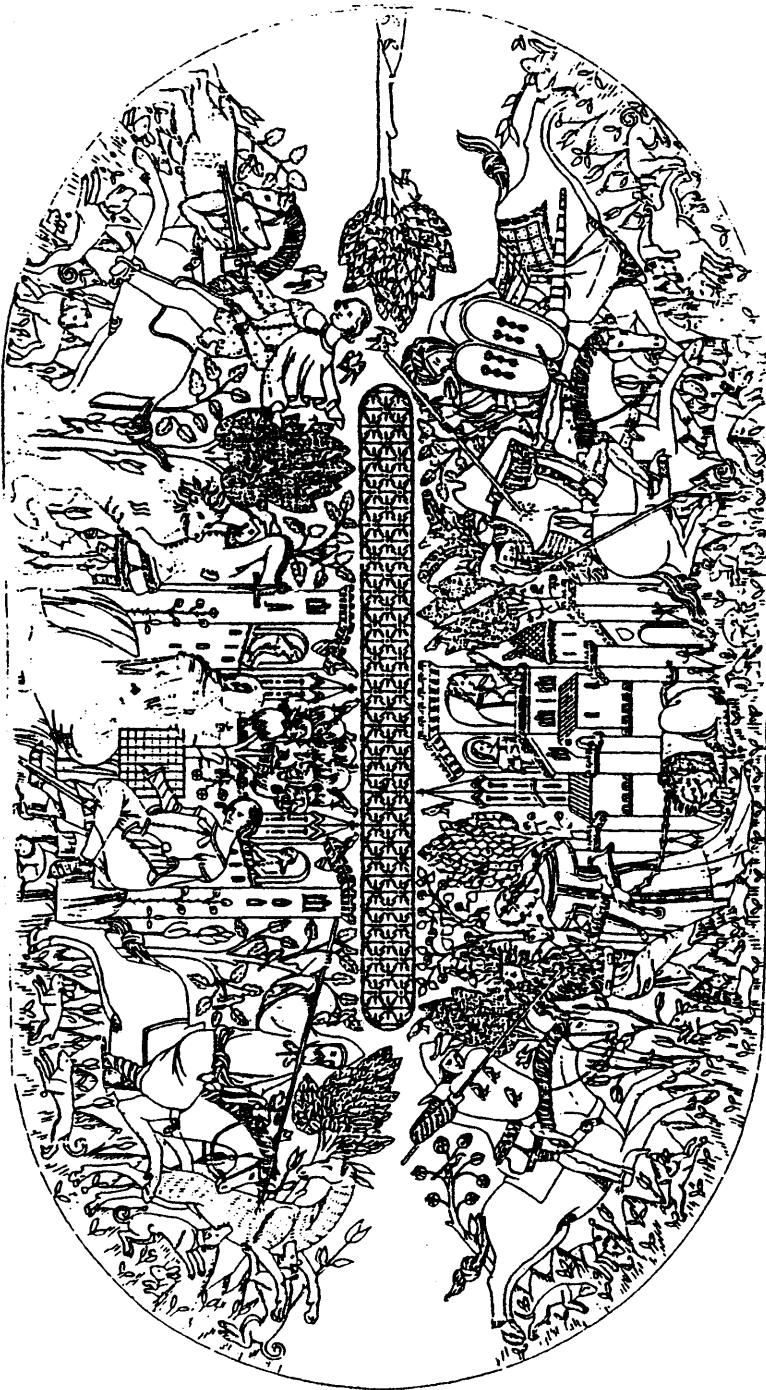
La composición se organiza simétricamente en torno al eje central, distribuyéndose las masas con - bastante equilibrio. Existen, como en la otra bóveda dos grupos centrales, ocupados por las arquitecturas, que se incluyen en dos rectángulos, en este caso desiguales y con un eje de simetría individual. El esquema compositivo general, es el mismo de la bóveda izquierda. De manera que, se distinguen, dos triángulos a cada lado de los temas centrales; y un tercero, en - cada uno de los extremos del eje longitudinal de la elipse. Las dos diagonales, que coinciden con el eje - mayor, cortan la bóveda marcando también como personajes importantes a los dos guerreros.

La dirección de la mirada del espectador, sigue la misma trayectoria de la bóveda izquierda. Partiendo de la escena inicial del juego, se abre a derecha e izquierda, para llevarnos al lado del salvaje, en que concluye la historia en la zona derecha, en donde la dama presencia la muerte del caballero cristiano a manos del musulmán. La composición de las dos bóvedas es, pues la misma, quedando estas afrontadas respecto a la bóveda central.

1212

BOVEDA LATERAL DERECHA





El amor es el elemento principal del relato, y así como, en la otra bóveda, predominaban las escenas de caza, aquí se reflejan escenas de caza, torneo y - juego. El relato está dentro de un contexto caballeresco, muy en relación con la literatura del momento y - puede ser interpretado como la culminación de la historia iniciada en la otra bóveda.

La historia comienza con la representación de una pareja, en el patio de un castillo, jugando al ajedrez. Esta pareja, que son los protagonistas del relato son los mismos personajes de la otra bóveda. Se trata de la dama y el caballero cristiano, representados en perspectiva jerárquica, con una evidente desproporción respecto al castillo.



Las torres presentan en sus frentes una decoración de escudos de la Orden de la Banda, y en sus ventanas, aparece una pareja asomada, una mujer en el lado izquierdo y un hombre a la derecha, coincidiendo con la posición de los personajes centrales, a los que hacen referencia. En el centro del patio destaca un árbol lleno de frutos y aves. El tablero de ajedrez, situado en el eje de la composición, está representado con perspectiva abatida, de manera que da la sensación de caerse y estar apoyado verticalmente sobre el árbol. El caballero, representado con su espada, tiene a los pies un leoncillo, símbolo de su fortaleza.

El juego completa una de las actividades del caballero. El ajedrez, se puede incluir dentro de los denominados juegos tranquilos, que fueron prohibidos durante la Edad Media, siendo clasificado en el Concilio de París en 1212, entre " los vicios que se debían combatir " (35). Este juego era favorito entre los cristianos y también entre los andaluces. Al - Mu ` Tamid, poseía un juego, cuyo tablero era maravilloso y las piezas de ébano con incrustaciones de oro. Durante el siglo XIV, el juego se convierte en un motivo para conversaciones y declaraciones de amor. Es en realidad, una representación del amor cortés.

A continuación de esta escena central, se suceden a derecha e izquierda, dos temas de caza, semejantes a los de la otra bóveda.



A la derecha, se representa la figura de un - hombre, con indumentaria árabe , que sobre su caballo, hiere con la lanza a una gacela, que es acosada - por sus perros. La escena se desarrolla sobre un fondo naturalista de paisaje, en el que destacan, en segundo término, dos árboles con pájaros, y en la zona inferior, entre los matorrales, unos conejos perseguidos por los perros.



El personaje representado no es el musulmán, protagonista de la historia, su interpretación se hace difícil. Probablemente se podría pensar, en la introducción de un personaje nuevo en esta bóveda, como veremos en el otro lado, con la representación del salva-

Je. Quizá su presencia, se explique simplemente por una cuestión de simetría respecto al lado izquierdo - en que se representa al caballero cristiano, también cazando.

A continuación en el lado opuesto, a la izquierda de la escena central, se sitúan dos escenas de caza, relativas al caballero cristiano. En primer lugar distinguimos al caballero, en pie con su armadura, levantando su espada para defenderse de un león que le ataca, mostrando con ello su valor.



Más a la izquierda, vemos al mismo caballero, sin armadura, matando con su espada a un oso, en una

escena muy semejante a las vistas en la bóveda izquierda. En el extremo de la elipse y , sirviendo de enlace con el otro lado de la bóveda, se representa un árbol coincidiendo con el eje longitudinal estrellado. Con estas dos escenas, se hace referencia, al valor y a la fuerza, como elementos característicos del caballero.

En el lado opuesto de la bóveda se representan otras tres escenas. A la izquierda, destaca el tema más original de los representados . Aparece una dama, encadenada a un león y sujeta por los brazos por un salvaje, mientras a la izquierda surge, a caballo, el cristiano, que hiere con su lanza al salvaje, rescatando a la dama.



La representación del salvaje, es uno de los temas más característicos del gótico, en relación con

narraciones de viajes a tierras exóticas y hazañas caballerescas en que los heroes luchan contra seres monstruosos. El salvaje aparece en casi todos los folios y se relaciona con seres míticos, hombres de las nieves, gigantes etc... La figura del salvaje aparece como un hombre cubierto de pelo, que vive en los bosques sin ningún contacto con la civilización.

José M<sup>re</sup> de Azcárate, en su importante estudio sobre el tema iconográfico del salvaje (36), situa las primeras representaciones a principios del siglo XIV, en la decoración de cajas de marfil, piezas de orfebrería, y orlas de manuscritos y tapices. En el siglo XV el tema se mezcla con la decoración vegetal y en el XVI, el salvaje aparece como tenante de escudo en las portadas de los edificios.

Para Koecklin (37), el salvaje es quizá la representación de un gigante y en este caso tendría relación con la hazaña de Lancelot (38). Sin embargo, Azcárate prefiere la versión del profesor Loomis (39), que ve en un poema anglonormando, el único texto conocido hasta el momento, que se pueda relacionar con la escena. Se trata del poema de Enyas el Salvaje, que se refiere a la ingratitud femenina y la fidelidad del perro (40).

Reflejo importante de estas narraciones es el tema, que vemos en la bóveda presente. La historia se

divíde en dos escenas, en la primera se representa al caballero cristiano atravesando con su lanza al salvaje, que mantiene cogida a la dama. Y en la otra el caballero libertador, muere a manos del musulmán, mientras la dama suplica clemencia, desde el castillo.

Las dos escenas parecen formar parte de una sola narración. Loomis, lo explica como una derivación del tema de Enyas el Salvaje; ya que aparece un león, en vez de un perro, y no son dos damas las representadas, sino una sola. En este sentido cita una pieza del inventario de Luis Duque de Anjou (1364-65), en el que una dama lleva también a un león encadenado. Según esto, el artista habría fundido los dos temas, como integrantes de una misma historia.

Por otra parte, la aparición del león en la Alhambra y en otras piezas de orfebrería, hacen pensar a Azcárate, (41) en un texto, hoy desaparecido, que se habría difundido por Francia y España, y se conocería en una versión árabe. Asimismo en textos literarios más tardíos ( libros de caballerías del siglo XVI ), el salvaje suele aparecer con uno o dos leones, como vemos en la descripción del célebre Palmerín de Inglaterra.

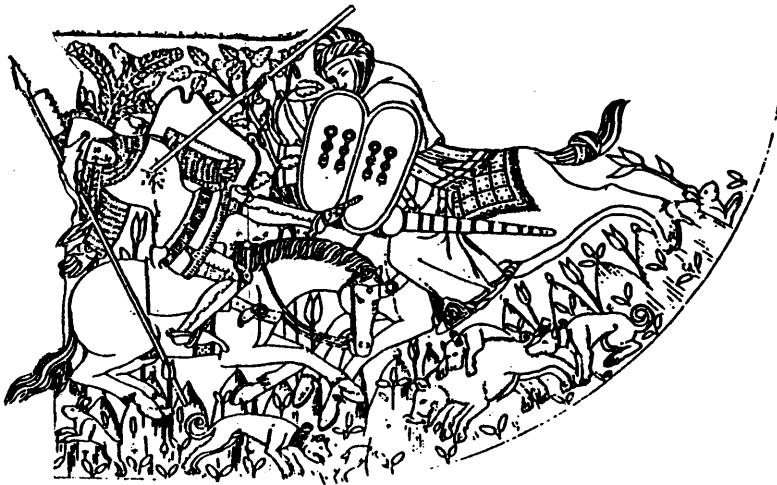
En cualquier caso parece que nos encontramos ante una representación, fruto de un texto literario, y que aparece con frecuencia en las artes decorativas,

en los marfiles de la época, en los que se repite el tema del rapto de una doncella (42). Sin embargo, el escudo del caballero, induce a pensar en un hecho concreto. En él se aprecian tres palomas blancas, que podemos relacionar con el escudo de los Aceja (43). Por lo que habría que buscar el episodio, quizá en los antecedentes de esta familia y sus relaciones con los moros.

A continuación y sirviendo de enlace a las dos escenas laterales, se sitúa el tema central, en el que se representa el castillo de la dama, siguiendo las características de las otras arquitecturas de la bóveda. En la torre principal, aparece asomada la dama, con las manos juntas solicitando clemencia por su caballero, que en la escena siguiente muere a manos del musulmán. En segundo término, aparece una de sus doncellas. El castillo está rodeado de árboles y en su puerta, se representa nuevamente, el escudo de la Orden de la Banda.



El relato concluye en la zona derecha, en la que se representa una escena de torneo, entre los dos caballeros protagonistas de la historia. Aparecen los dos guerreros armados para la lucha, sobre sus caballos, en el instante del enfrentamiento, en el momento en - que el musulmán, hiere mortalmente al caballero cristiano, al atravesar con su lanza la armadura, derribando de su montura.



La escena se desarrolla sobre un fondo con árboles y en primer término se representa una escena de caza en que unos perros atacan a un jabali. El tema enlaza como hemos visto con el tema central en que aparece la dama pidiendo favor para el caballero cristiano.

#### ATRIBUCIONES Y POSIBLE RELACION CON TOLEDO

El análisis de estas pinturas, presenta como hemos visto una serie de problemas, en relación con su interpretación iconográfica y sobretodo en torno al autor. Son muchas las opiniones emitidas por los distintos estudiosos del tema:

Contreras (44), estudia su técnica, atribuyendo las pinturas a artistas moriscos. Sin embargo especifica que se puede tratar de algún morisco, que hubiera viajado por Italia, en donde, según él, se pintaban escenas semejantes.

Gomez Moreno, (45) atribuye, sin embargo las bóvedas a un pintor cristiano de escuela florentina del último tercio del siglo XIV. Mientras Post (46), incluye las pinturas dentro del estilo franco-gótico, fechando, según su indumentaria, en el último tercio del siglo XIV. No obstante distingue en los trajes de algunas damas influencia del taller de Matteo de Viterbo (discípulo de Simone Martini).

Eudiol (47), se opone a la relación con lo islámico, destacando el estilo lineal de la obra, " con ciertos restos de decoración civil metidos en temática musulmana ", relaciona su técnica con la miniatura árabe, la



decoración del Alcazar de Sevilla, los palacios de Toledo y otros techos castellanos.

El Marqués de Lozoya, siguiendo la teoría de Post, dice : " el efecto de las figuras barbadadas del espacio central, recortandose sobre el fondo de oro labrado y las aplicaciones de oro sobre relieve de yeso, no pueden menos de recordar los retablos sieneses" (48). Según este autor, el pintor, no obstante, recordaría una tradición local, en la España cristiana para dar gusto a la corte de Granada.

Para Pavón (49), la presentación de la bóveda es mudejar, y " Solo artistas toledanos pudieron estampar en las espadas, cojines etc..., motivos florales y geométricos similares a edificios toledanos. En el estudio iconográfico, más reciente, realizado por Dodds, (50) relaciona las pinturas con restos del Seminario Menor de Toledo (1370), atribuyéndolas a esclavos mudéjares al servicio de Don Pedro, que prestaría sus pintores a Mohamed V. Relaciona también estilística, técnica e iconográficamente estas pinturas con ejemplos islámicos (Cúpula de la Roca en Jerusalén) así como con modelos italianos ( Palacio de los Papas de Avignon ).

Estilísticamente, hemos de situar estas pinturas, sin duda, dentro de la influencia italiana del Trecento, en relación con la miniatura y las artes decora-

tivas del momento.

Los caracteres estilísticos son los mismos en las tres bóvedas. En ellas vemos una utilización semejante del color, con abundancia del dorado y del azul para los fondos. Los rasgos físicos son muy semejantes a los vistos en el taller toledano, así como toda una serie de elementos decorativos en los fondos, espadas, celines etc..., que permiten relacionarlo con obras toledanas como apunta Pavón.

La indumentaria responde a modelos cristianos e islámicos. Madame Arié (51), pone en relación la vestimenta de estas bóvedas con la granadina del siglo XIV, que en este momento recibía influjos de vestidos marroquíes. Sin embargo, el artista, formado en medios cristianos, deja ver también la influencia de esta moda en la utilización de corbatas y túnicas de dos colores. Por otra parte hay que tener en cuenta que los musulmanes - ya desde el siglo XIII, presentaban influencia cristiana en su indumentaria. Los vestidos de manga ancha y - botonadura en la manga ceñida y sobre el pecho, son característicos también en otras techumbres castellanas; los vemos en Curiel de Ajos y en Silos (52).

El estudio que se hace de las arquitecturas, es totalmente italiano, con utilización de distintos puntos de vista, pudiéndose poner en relación con la miniatura de la época, como vemos por ejemplo en una miniatura de la Biblioteca Laurenziana de Florencia (53).

Aún predominando temas y técnicas cristianas, destaca la manera en que se tratan determinados elementos decorativos e iconográficos con utilización de símbolos en relación con la tradición islámica, así como el empleo de técnicas, como hemos visto en la preparación del soporte, también de tradición musulmana. En este aspecto, no hay que olvidar, la incorporación de elementos orientales, como supone por ejemplo la forma de representar los árboles, inspirados en modelos de miniatura oriental.

Existen por tanto, una fusión de elementos cristianos y árabes, en estas obras; En ellas podemos observar, siguiendo la tesis de Basilio Pavón (54), una occidentalización del arte islámico, relacionándose ciertos temas del Palacio Toledano de Suero Tellez con estas bóvedas, así como las escenas de caza son las mismas del Alcazar de Sevilla y otras obras castellanas. La fusión de estos dos elementos, permite pensar en un artista cristiano, teniendo en cuenta la islamización que tuvo lugar en Toledo y en todo el arte hispánico en aquel momento.

Del análisis, pues, de estas pinturas, y vistos los ejemplos de pintura occidental de la época, se desprende la idea de que nos encontramos con artistas cristianos trabajando para los árabes. Hemos de pensar por lo tanto en que la obra pueda ser una derivación del taller toledano, situándola cronológicamente en el reina-

do de Pedro I, por sus relaciones con Muhammad V, en el periodo del segundo reinado de este monarca a finales del siglo XIV.

Carecemos de documentación acerca de la procedencia mudejar de los artistas que trabajan en Granada, pero es evidente la relación existente entre Toledo y esta ciudad, en tiempos de Don Pedro, y dada la amistad con Muhammad V, no es de extrañar que fueran artistas de Don Pedro los que trabajaran para el monarca granadino. Predominan los elementos cristianos en la obra y las características son totalmente florentinas, a pesar de que podamos apreciar en ellas elementos islámicos, junto con una cierta influencia de la miniatura francesa del momento, sin olvidar sus contactos con las artes decorativas y su inspiración caballeresca en la literatura de la época.

SALA DE LOS REYES

## NOTAS,-

- (1).- Como lo prueban las primeras copias de las pinturas realizadas al óleo, de fines del XVIII, de Diego Sanchez de Saravia ( que se conservan como depósito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la Biblioteca de la Alhambra; - Existiendo también en la Biblioteca Nacional de Madrid, un manuscrito de este pintor (nº, 13.188) con un estudio descriptivo de la Alhambra, con dibujos ). Más tarde se publicaron otros dibujos por Cavanah Murphy, James.: The arabian Antiquities of Spain. London, 1813, láms, 42 a 46. Y - Goury, Jules y Jones, Owen.: Plans, elevations... of the Alhambra... London, 1842. Láms, 46-47-48, en donde se acusa ya la desaparición de la figura de la dama junto al tablero de Ajedrez en la bóveda derecha.
- (2).- BERMUDEZ PAREJA, J y MALDONADO RODRIGUEZ, M.: Informe sobre Técnicas, Restauraciones y Daños sufridos por los techos pintados de la Sala de los Reyes en el Palacio de los Leones de la Alhambra. " Cuadernos de la Alhambra nº 6. Granada, MCMLXX, pág, 5-20.
- (3).- Según el procedimiento de CENINO CENNINI.: Tratado de la Pintura. Manuales Meseguer, Barcelona, 1950, pág, 135, cap. CIX. obteniendo un polvo de pequeñas escamas.
- (4).- BERMUDEZ PAREJA, J.: Ob, cit.
- (5).- GARCIA GOMEZ, D.: Cinco poetas musulmanes. Col. Austral nº, 513. Madrid, 1959, pág, 176.
- (6).- ARIE, R.: Les costumes des musulmans de Castilla. "Melanges, Casa Velazquez". Madrid, 1966. Págs, 59-66.

- (7).- TORRES DEBADO, C.: El Antiguo reino nazarí de Granada (1232-1340). Granada, 1974.
- (8).- CONTRERAS, R.: Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba. Madrid, 1885.
- (9).- GARCIA GOMEZ, E.: Ob, cit.
- (10).- PAVON MALDONADO, B.: Arte Toledano: Islámico y Mudejar. 1973. pág, 249-266.
- (11).- GOMEZ MORENO, M.: Pinturas de Moros en la Alhambra. Granada, 1916.
- (12).- que en su Historia de la Rebelión de los moriscos, dice: " aposento real y nombrado... que - despues acrecentaron los diez reyes sucesores suyos, cuyos retratos se ven en una sala, algunos de ellos conocido en nñestro tiempo por los ancianos de la tierra ".
- (13).- LALAING, A.: Voyages des souverains des Pays Bas. Bruxelles, 1876.
- (14).- GOMEZ MORENO, M.: Ob, cit.
- (15).- PAVON MALDONADO, B.: Ob, cit.
- (16).- CONTRERAS, R.: Ob, cit pág, 263.
- (17).- GOMEZ MORENO, M.: Ob, cit, pág, 74.
- (18).- PAVON MALDONADO, B.: Trata a fondo este asunto en : Escudos y Reyes en el cuarto de los leones de la Alhambra . " Al-Andalus, vol XXXV. Granada 1970.
- (19).- MARTINEZ CAVIRO, B.: El arte mudejar en el Convento toledano de Santa Isabel. " Al- Andalus Vol, XXXVI. Granada 1971.
- (20).- RAMIREZ DE ARELLANO, R.: La Banda Real de Castilla. Córdoba 1899.

- (21).- PAVON MALDONADO, B.: Notas sobre el Escudo de la Orden de la Banda en los Palacios de Don - Pedro y de Muhammad V. " Al- Andalus ". Vol. XXXVII. Granada, 1972.
- (22).- El origen de este lema está en la enseña que - llevaban los almohades el día en que Abu Yusuf Almansur, vence a los ejércitos de Alfonso VIII en Alarcos (1195), pasando después a ser emblema de Muhammad I y de sus sucesores.
- (23).- Según Al- Makkarí los reyes granadinos no llevan turbantes pero sí los alemanes y otros doctores de la ley ( cita tomada de Torres Delgado, ob, cit ).
- (24).- MOLINA FAJARDO, E.: Caza en el recinto de la - Alhambra."Cuadernos de la Alhambra" nº3. Granada MCMLXVII.
- (25).- MUNZER, J.: Relación del viaje por España. Viajes de extranjeros por España y Portugal. Ed. - Aguilar. Madrid. pág, 357. En este sentido GINES PEREZ DE HITA, en su Historia de los bandos de Zúgries y Abencerrajes, publicada en 1595, en el cap, II, habla de como Muley Hacen : " hizo un maravilloso bosque junto a la Alhambra...".
- (26).- CORAN, XXII, 14 ; XLIV, 51 ; y III, 13.
- (27).- SOULIER, G.: Les influences orientales dans la Peinture Toscane. Paris 1924. pág, 39.
- (28).- VAN MARLE, R.: Iconographie de l'Art Profane au Moyen Age et à la Renaissance. T. I-II. 1971. y
- UNDERHILL, E.: The fountain of Life. " Burlington Magazine XVII, 1910, pág, 99.
- (29).- BERMUDEZ PAREJA, J.: La Fuente de los Leones. " Cuadernos de la Alhambra " nº 3 . Granada 1967. pág, 21-29 y CABANELAS, D y FERNANDEZ-PUERTAS, A.:

El Poema de la Fuente de Los Leones. "Cuadernos de la Alhambra nº 15 ". Granada 1981. Basilio Pavón en Estudios sobre la Alhambra , Granada 1977, págs. 47-49, considera errónea esta restauración, comparándola con la representada en <sup>la</sup> bóveda presente y en otras obras cristianas; Sin embargo el poema esculpido en la fuente, como vemos en el artículo citado del nº 15 de Cuadernos de la Alhambra , describe perfectamente el mecanismo de la fuente al tiempo que especifica como el Patio de los Leones era un jardín con carácter familiar y privado en donde Muhamad V, celebraba sus fiestas..

(30).- CONTRERAS, R.: Ob, cit.

(31).- MUNZER, J.: Ob, cit, pág, 357.

(32).- MOLINA FAJARDO, E.: Ob, cit.

(33).- BALTRUSAITIS, J.: Le Moyen Age Fantastique. París 1955. 109-117.

(34).- CORAN LVI, 48-56. Este árbol se encuentra en el séptimo círculo y sus frutos semejan cabezas de satanes que hacen en el estómago, el efecto de brácea fundido, se describe como uno de los castigos de los condenados.

(35).- VAN MARLE, R.: Iconographie de l'Art Profane au Moyen Age et à la Renaissance. T. I- II. 1971

(36).- AZCARATE, J. M. de.: El tema iconográfico del Salvaje. " A.E.A. " T. XXI . Madrid, 1948. Se han hecho otros estudios sobre el tema: BERNHEIMER, R.: publica en 1970 una extensa monografía Wild Men in the Middle Ages, en donde estudia la figura del salvaje desde distintos puntos de vista, en su aspecto natural, sus connotaciones eróticas y en heraldica; aportando una serie de textos literarios en los que se trata del salvaje. Posterior es la obra de MADRICAL, J.: El Salvaje y la Mitología. El Arte y la Religión. Miami 1975, en donde analiza al salvaje desde el punto de vista religioso.



- (37).- KOECHLIN, R.: Ivoires Gothiques français. Paris 1924. T. I.
- (38).- DODDS, J. D.: The paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology. " Art Bulletin " 1979. págs, 186-197, relaciona el tema con las hazañas de Lancelot representadas en los marfiles.
- (39).- LOOMIS, : A phantom tale of female ingratitude. " Modern Philology ", XIV. 1916-1917, pág, 715.
- (40).- AZCARATE, J, M<sup>a</sup> de.: Ob, cit, pág, 82, describe el poema.
- (41).- AZCARATE, J, M<sup>a</sup> de.: Ob, cit.
- (42).- KOECHLIN, R.: Ob, cit.
- (43).- ARGOTE DE MOLINA, L.: Origen y Antigüedad de la nobleza de Andalucía. Instituto de Estudios Gienenses, Jaén 1957. Vol. I-II. y GARCIA CARRAFFA, A, y , A.: Enciclopedia Histórica. Madrid MCMXX.
- (44).- CONTRERAS, R.: Ob, cit, págs, 254-260.
- (45).- GOMEZ MORENO, M.: Ob, cit.
- (46).- POST, Ch, R.: Ob, cit., Vol. II, parte III, págs. 160-171.
- (47).- GUDIOL RICART, J.: Ob, cit. p, 48-53.
- (48).- CONTRERAS, J de .: Historia del Arte Hispánico. Vol. II. Barcelona 1934, pág, 373.
- (49).- PAVON MALDONADO, B.: Arte Toledano: Islámico y Mudejar. 1973. pág, 252.
- (50).- DODDS, J,D.: Ob, cit. págs, 186-197.
- (51).- ARIE, R.: Le costume des Musulmans de Castilla. "Melanges Casa Velazquez " Madrid, 1966. 59-66,

- (52).- PAVON MALDONADO, B.: Ob, cit.
- (53).- VAN MARLE, R.: The Italian Schools of painting.  
Vol. III. fig, 368, pág, 651.
- (54).- PAVON MALDONADO, B.: Arte Mozárabe y Arte Mude-  
jar en Toledo: Paralelismos. " Boletín de la Aso-  
ciación Española de Orientalistas " . Madrid 1970.  
págs, 117-152.

1234

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

AGAPITO Y REVILLA, Juan.: La Pintura en Valladolid. - Programa para un Estudio Histórico-Artístico. T. I. Im  
prenta Castellana 1925-43.

AHMAD MUJTAR AL-'ABBADI.: El Reino de Granada en la -  
época de Muhammad V. Madrid 1973.

AINAUD DE LASARTE, Juan.: Toledo. Barcelona 1947.

ALAZARD, Jean.: L'Art Italien des Origines à la fin du  
XIV siècle. Paris 1949.

ALCANTARA BERENGUER, P.: "Toledo". nº 3. 1º mayo 1889.

ALCOCER, Pedro de.: Historia o Descripción de la Impe-  
rial Cíudad de Toledo. Toledo 1554.

ALDEA VAQUERO, Quintín,:MARIN MARTINEZ, Tomás, VEVES -  
GATELL, J.: Diccionario de Historia Eclesiástica. C.S.  
I.C. Madrid 1975.

AMADOR DE LOS RIOS, José.: Toledo Pintoresca o Descrip  
ción de sus más célebres monumentos. Madrid 1845. Ed.  
Facsimil. Barcelona 1976.

AMADOR DE LOS RIOS, Rodrigo.: Monumentos Arquitectóni-  
cos de España. Toledo. Madrid 1905.

ANGULO INÍQUEZ, Diego.: La Pintura Trecentista en Toledo. "Archivo Español de Arte". 1931.

- Nuevas Pinturas Trecentistas Toledanas. "Archivo Español de Arte. Madrid 1942.

ANTAL, Frederick.: El Mundo Florentino y su ambiente social. Madrid 1963.

ARCHIVO OBRA Y FABRICA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.: Libro de la Capilla de San Blas de 1397. Sig. 86.

ARGAN, Giulio Carlo.: Historia dell' Arte Italiano. - T. I. Firenze 1970.

ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo.: Nobleza de Andalucía. Instituto de Estudios Gienenses. Jaen 1957, 2 vols. Reimpresión de la Edición de 1866.

ARIE, Rachel.: Les Relations diplomatiques et culturelles entre Musulmans d'Espagne et Musulmans d'Orient - au temps des Nasrides. "Melanges Casa de Velázquez". - T. I. 1965, -87.

- Quelques remarques sur le costume des Musulmans d'Espagne aux temps des Nasrides. "Arabica". Revue d'études arabes. T. XII. 1965. Leyden.

- Le costume des Musulmans de Castilla. "Melanges Casa de Velázquez". Madrid 1966, -59.

ARNHEIM, Rudolf.: Arte y Percepción Visual. Buenos Aires 1973.

ASIN PALACIOS, M.: La Escatología Musulmana en la Divina Comedia. Madrid, 1961.

ASIS Y GONZALEZ, F, de.: Recuerdo de la Visita a la Catedral de Toledo, Primada de las Españas. Toledo - 1969.

ASSAS, Manuel.: Album Artístico de Toledo. Madrid 1848.

AZCARATE RISTORI, José María de.: El Tema Iconográfico del SalvaJe. "Archivo Español de Arte". T. XXI. Madrid 1948.

- El Maestro Wnsequín de Bruselas. "Archivo Español de Arte". Madrid 1948.

- Monumentos Españoles. C.S.I.C. Madrid 1953-54.

BALDINI, U.: I Mostra di Affreschi Staccati. Florencia 1958.

BALTRUSAITIS, J.: Cosmographie Chrétienne dans l'Art du Moyen Age. Paris 1939.

- Le Moyen Age Fantastique. Antiquites et Exotisme dans l'Art Gothique. Paris 1955.

- Reveils et Prodiges. Le Gothique Fantastique. Paris 1960.

BARTHELEMY, A, de.: Annales Archéologiques. 1846.

BELLOSI, Luciano.: Da Spinello Aretino a Lorenzo Móneco. "Paragone" nº 187. Sep. 1965.

- La Pittura tardogotica in Toscana. "I Maestri del Colore " 239.

BENGOCHEA, Javier de.: Museo de Bellas Artes. Bilbao 1978.

BENITO RUANO, Eloy.: Toledo en el siglo XV. C.S.I.C. Madrid, 1961.

BENVENISTE, E.: Les Mages dans l'Ancien Iran. 1938.

BERENSON, Bernard.: Studies in Medieval Painting. New York, 1957.

- Italian Pictures of the Renaissance. London, 1963.

T. II.

BERMUDEZ PAREJA, Jesús.: La Fuente de los Leones. " Cuadernos de la Alhambra ". Nº 3. Granada, 1967.

- BERMUDEZ PAREJA, J. y MALDONADO RODRIGUEZ, M.: Informe sobre Técnicas, Restauraciones y Daños sufridos por los techos pintados de la Sala de los Reyes en el Palacio de los Leones de la Alhambra. " Cuadernos de la Alhambra ". Nº 6. Granada, 1970.

BERNHEIMER, R.: The Martyrdom of Isaiah. " Art Bulletin ". 1952.

- Wild Men in the Middle Ages. New York 1970.

BERNIS, Carmen.: Indumentaria Medieval Española. C.S.I.C. Madrid, 1956.

BEROQUI, Pedro.: Discurso sobre las preeminencias del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Ms. B.N.M. Nº 18646.

BESOZZI, Raimundo.: La Storia della Basilica di Santa Croce in Gerusalem. Roma, 1750.

BIDEZ, J. y CUMONT, F.: Les Mages Hellenisés. 1938.

- BOLOGNA, Ferdinando.: Un altro pannello del retablo - del Salvatore a Toledo: Antonio Veneziano o Gherardo Starnina ?. " Prospettiva ". nº 2. 1975.
- BORSOOK, Eve.: The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto. London, 1960.
- BOSKOVITS, M.: Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento. Firenze 1975.
- BOSQUE, A, de.: Artistes Italiens en Espagne. Paris - 1965.
- BOVER, J.M.: La Asunción de María. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1951.
- BREHIER, Louis.: Les Origines du Crucifix dans l'Art Religieux. Paris, 1904.
- L'Art Chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours. T. I. Paris, 1928.
- BUNIN, Miriam.: Space in Medieval Painting and the Forerunners of perspective. New York, 1940.
- CABANELAS, D. y FERNANDEZ-PUERTAS, A.: El poema de la Fuente de los Leones. " Cuadernos de la Alhambra " nº 15. Granada, 1981.
- CABROL, F. y LECLERQ, H.: Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie. T. I-XV. Paris, 1924-1953.
- CALVERT, A, R.: Toledo. Londres, 1907.
- CAMARASA, Santiago.: La Capilla del Arzobispo Venorio. Toledo, 1924.



- Toledo Guía breve Histórico Artística de la ciudad -  
única. Toledo 1926.

CAMON AZNAR, José.: La Pasión de Cristo. B.A.C. Madrid  
MCMXLIX.

- Pintura Medieval Española. "Summa Artis" vol. XXII. -  
Madrid 1966.

CANCIONERO DE BAENA.: T. II. Biblioteca Autores Españoles.

CANTOS, Angel.: La Catedral de Toledo. Toledo 1935.

CAPDEVILA, M.: El Misterio de la Navidad. Barcelona -  
1944.

CARLI, Enzo.: Pittura Pisana del Trecento. T. I - II.  
Milano 1961.

CASCIARO, P, José María.: Don Pedro I de Castilla y Mu-  
hammad V de Granada. "Al-Andalus". vol. XI, fasc. I, -  
1946.

CASTIGOS e documentos del Rey Don Pedro. Biblioteca -  
Autores Españoles.

CATEDRAL DE TOLEDO.: Breve reseña de lo más notable -  
que contiene, dispuesta por secciones, según el orden  
establecido por el Excmo. Cabildo para visitarla. To-  
ledo 1905.

CAVALCASELLE, G.B. y CROWE, J.A.: Storia della Pittura  
in Italia. Vol. I-II. Firenze, 1883.

CAVANAH MURPHY, James.: The arabian Antiquities of - Spain. London, 1813.

CEAN BERMUDEZ, J.A.: Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España. Madrid 1800.

CEDILLO, Conde de.: Toledo. Toledo 1890.

- Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo. Toledo 1959-69.

CENINO CENNINI.: Tratado de la Pintura. Manuales Meseguer. Barcelona 1950.

CLEBERT, Jean-Paul.: Vestiaire Fabuleux. Paris 1971.

COHEN, Gustave.: Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux française du Moyen Âge. 1906.

COLLETTI, L.: I Primitivi. T. I - III. Novara 1946.

COLLINET-GUERIN, Marthe.: Histoire du Nimbe, des origines à nos temps. Paris 1961.

COMBLIN, J.: Le Christ dans l'Apocalypse. Paris 1965.

CONTRERAS, Juan de.: Historia del Arte Hispánico. Barcelona 1934-1940. T. I - III.

CONTRERAS, Rafael.: Estudio Descriptivo de los Monumentos Arabes de Granada, Sevilla y Córdoba. Madrid 1885.

COOK, Roger.: The tree of Life. New York, 1974.

CRONICAS de los Reyes de Castilla.: Biblioteca Autores Españoles. Crónica de Enrique III. año 6. T. II. Crónica de Juan II. Madrid 1953. Crónica de Enrique IV. Madrid 1975.

CHEVALIER, J.: Dictionnaire des Symboles. Laffont 1969.

CHUECA GOITIA, Fernando.: Historia de la Arquitectura Española. Madrid 1965.

- La Catedral de Toledo. Everest 1975.

D'AGINCOURT, Seroux.: Histoire de l'Art par les Monuments. Paris 1823.

D'ALTENA, Borchrahve.: La Messe de Saint Gregoire. Etude de iconographie. "Bulletin des Musees Royaux de Bruxelles". 1959.

D'ANCONA, Paul de.: La Miniatura Fiorentina (secoli XI - XVI). Firenze 1914.

DELAPORTE, L.: Catalogue de Cylindres Orientaux de la Bibliothèque National de Paris. Paris 1910.

DIETERICH, A.: Nekya. 1893.

DIDRON, A.N.: Christian Iconography vol. I. New York 1965.

DIZIONARIO degli artisti Italiani in Spagna (secoli XII - XIX). Inst. Italiano di Cultura, Madrid, 1977.

DOMINGUEZ, Ana.: Aproximación a la misa de San Grego-

rio a través de varios libros de Horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional. "Revista Archivos Bibliotecas y Museos" LXXIX. nº 4. Octubre-diciembre 1976.

DOMINGUEZ BORDONA, J.: Manuscritos con Pinturas. Madrid 1933.

DODDS, J. de.: The Paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra, Iconography and Iconology. "Art Bulletin" 1979.

DURAND, P.: Manuel d'Iconographie Chrétienne Grecque et Latine par Dionysius. New York - Paris MDCCCXLV.

EGUILAZ Y YANGUAS, L.: Poesía Histórica, Lírica y Descriptiva de los Arabes Andaluces. Madrid 1864.

ETTINGHAUSEN, R.: La Peinture Arabe. Skira 1962.

FABRICIUS.: Codex Apocryphus Novi Testamenti. Hamburgo 1703.

FERGUSON, G.: Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. Buenos Aires 1956.

FERNANDEZ VALLEJO, F.A.: Memorias y Disertaciones que podían servir al que escriba la Historia de la Iglesia de Toledo, desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rei Don Alonso VI de Castilla. Ms. B.R.A.H.

FLEURY, R.: La Sainte Vierge dans les Arts. vol. I-II. Paris 1878.

FLOREZ, Enrique, Fr.: España Sagrada. Madrid 1961. T.V.

FLOS SANCTORUM Y HISTORIA GENERAL, en que se escribe - la vida de la Virgen Sacratísima Madre de Dios y Sra. Nuestra y las de los Sto. Antiguos que fueron antes - de la Venida de Nuestro Salvador al mundo por el licenciado Alonso de Villegas, theólogo, Beneficiado de S. Marcos y natural de la Ciudad de Toledo. Dirigida a la Gloriosísima Virgen María.

FRANCASTEL, Gallienne.: Le Droit au Trône. Paris 1973.

FREDERICKSEN, B.B, y ZERI, F.: Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections. Cambridge 1972.

FREMANTLE, R.: Florentine Gothic Painters. London 1975.

GAMAL MEHREZ.: Las Pinturas Murales Musulmanas en el - Portal de la Alhambra. Madrid-Cairo 1951.

GAMBA, C.: Arte Toscana in Spagna. "Marzocco". 12 febrero 1925.

- Introduzione allo Starnina. "Rivista d'Arte". 1932.

GARCIA CARRAFFA, A, y A.: Enciclopedia Histórica. Madrid MCMXX.

GARCIA DE LA HUERTA, P.: Comentarios de la Pintura Encaústica del Pincel. Madrid 1795.

GARCIA GOMEZ, Emilio.: Ibn Zamrak, el Poeta de la Alhambra ( siglo XIV). Discurso leído en la Real Academia -

de la historia el 3 de febrero de 1945.

- Cinco Poetas Musulmanes. Col. Austral. nº 513. Madrid 1959.

- Ibn Zamrak. El Poeta de la Alhambra. Patronato de la Alhambra. Granada 1975.

GENERACIONES Y SEMBLANZAS. Crónica de los Reyes de Castilla. T. 68. Biblioteca Autores Españoles. Madrid 1953.

GIGLIOLI, H.: Su alcuni affreschi perduti dello Starnina. "Rivista d'Arte". 1905.

- Empoli Artistica. Firenze 1906.

GOMEZ MORENO, Manuel.: Guía de Granada. Granada 1892.

- Pinturas de Moros en la Alhambra. Granada 1916.

- Arte Mudéjar Toledano. Madrid 1916.

GOMEZ MORENO, María Elena.: Mil Joyas del Arte Español T. I. Barcelona 1947.

GONZALEZ RUIZ, R.: La Biblioteca Capitular de Toledo en el siglo XIV. "Toletum" nº 6. Toledo 1973.

GONZALEZ SIMANCAS, M.: Toledo, sus monumentos y el arte ornamental. Madrid 1929.

GOURY, Jules y OWEN, Jones.: Plans, elevations...of the Alhambra...London, 1842.

GOUSON, J.: Dictionnaire Historique des Saints. Paris 1963.

GRABAR, André.: Christian Iconography. A Study of its origins. New York 1968.

- L'Empereur dans l'Art Byzantin London 1971.

GRONDIJS, L.H.: L'Iconographie Byzantine du Crucifié - mort sur la Croix. Bruxelles 1941.

GUDIOL, RICART, José.: La Catedral de Toledo. Monumentos Cardinales de España. Toledo 1905.

- Pintura Gótica. "Ars Hispaniae". T. IX. Madrid 1955.

GUEROL.: La Catedral de Toledo. Madrid 1947.

GUTIERREZ DE LA VEGA, Biblioteca Venatoria de. vol. I - II. Madrid 1879.

HAUTECOEUR, M.L.: Le Soleil et la Lune dans les Crucifixions. "Revue d'Archeologie". T. XIV. 1921.

HERAS MONTERO.A.:La Catedral de Toledo. Toledo 1949.

HERNANDEZ PERERA, J.: Iconografía Española: el Cristo de los Dolores. "A.E.A.A.". Madrid 1954.

HERRMANN, H.: Vida de María. Friburgo 1941.

HESBERT, D.: Le Problème de la transfixion du Christ . Paris 1940.

HIGUERA, T.J, Román de la.: Historia Eclesiástica de - la Imperial Ciudad de Toledo. Biblioteca Nacional. Ms. 1290.

HOLANDA, Francisco de.: De la Pintura Antigua. 1548. -  
Versión castellana de Manuel Dado 1563. Madrid Jaime  
Rates 1921.

HOURTICQ.: Vies des Images. Corbeil, 1927.

IBN HALDUN.: Al-Muqaddima: Les Prolégomènes. Texte ara  
be par Quatremère. Paris 1858-68. Ed. Beyrouth 1900. -  
Trad. Française par de Slane in Notices et Extraits, -  
vol. 19 - 20 - 21. Paris 1862-68.

IZQUIERDO BENITO, Ricardo.: El Patrimonio del Cabildo de  
la Catedral de Toledo en el s. XIV. Toledo , 1980.

JAMES, E.O.: The Tree of Life. Leiden 1966.

JENNER, H.: Christ in Art. London, 1923.

JERPHANION, G, de.: L'Image de Jésus-Christ dans l'Art  
Chrétien. 1938.

JOVELLANOS.: Espectáculos y Diversiones Públicas. Sala  
manca 1967.

KAFTAL, G.: Saints in Italian Art: Iconography of the  
Saints in Tuscan Painting. Florencia 1952. vol. I-II.

KOECHKLIN, R .: Les ivoires gothiques française. Paris  
1924.

LAFUENTE FERRARI, Enrique.: Breve Historia de la Pin  
tura Española. Madrid 1953.

- El Prado, del Románico al Greco. Madrid 1965.



LALAIN, A.: Voyages des Souverains des Pays-Bas. Collection de Chroniques Belges. Bruxelles 1876. T. I.

LAMBERT, Emile.: Tolbde. Paris 1925.

- El Arte Gótico en España en los siglos XII y XIII. - Madrid 1977.

LASTERRA, Grisanto.: Museo de Bellas Artes de Bilbao. Madrid 1967.

LAVAGNINO, E.: La Restauración de la Vierge de l'Ara - coeli. Museion 1938.

LAZAREV, V.: Storia della Pittura Byzantina. Torino - 1967.

LAZARO CARRETERA, F.: Teatro Medieval. Madrid 1970.

LEXIKON der Christlichen Ikonographie. T. I - VIII. - Freiburg 1968-1973.

LOISY, A.: Les Evangiles Synoptiques. 1907.

LONGHI, R.: I fatti di Masolino e di Masaccio. "Critica d'Arte". T. V. 1940.

LOOMIS.: A Phantom tale of female ingratitude. Modern Philology XIV. 1916-17.

LOPERA.: La Catedral de Toledo y sus Arzobispos. Toledo 1925.

McCOMB, A.: On the Italian Primitives At Vassar College. " The Arts ". Sep. 1925.

- Vassar Collège Art Gallery Catalogue. 1939.

MADRIGAL, José A.: El Salvaje y la Mitología. El Arte y la Religión. Miami, 1975.

MALE, Emile.: Les Rois Mages et le Drame Liturgique.

" Gazette des Beaux Arts ". Oct. 1910.

- L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France. Paris, 1931.

- L'Art Religieux après le Concile de Trente. Paris - 1932.

L'Art Religieux du XII siècle au XVIII siècle. Paris , 1946.

- L'Art Religieux du XIII siècle. Paris, 1948.

MANCHEÑO OLIVARES, M.: Las Iglesias Parroquiales de Arcos de la Frontera. Arcos, 1909.

- Una Joya Artística desconocida. Sevilla, 1917.

MARINA, J.: Toledo. Barcelona, 1898.

MARTI Y MONSO .: Estudios Histórico-Artístico relativos a Valladolid. Valladolid, 1898-1901.

MARTIN GAMERO, A.: Historia de la Ciudad de Toledo, sus claros varones y sus monumentos. Toledo, 1862.

MARTINEZ CAVIRO, Balbina.: El Arte Mudéjar en el Convento Toledano de Santa Isabel. " Al Andalus ". Vol. XXXVI. 1971.

- El Convento de Santa Clara de Toledo. " A.E.A. 1973.

- Las Pinturas Murales del Claustro de la Concepción - Francisca de Toledo. " A.E.A. " nº 181. 1973.

- Mudéjar Toledano. Palacios y Conventos. Madrid, 1980.

MARTINEZ RUIZ, Juan.: La Indumentaria de los Moriscos. " Cuadernos de la Alhambra " nº 3. Granada MCMLXVII.

MATEO GOMEZ, Isabel.: Temas Profanos en la Escultura - Gótica Española. Madrid, 1979.

MAYER, Augusto.: Toledo. Leipzig, 1910.

- Historia de la Pintura Española. Madrid, 1947.

MEYER, Schapiro.: The image of the disappearing Christ. " Gaz, B. A. " New York.

MICHEL, André.: Histoire de l'Art. T. I-II-III. Paris, 1905-1906-1907.

MIGNE, Jacques Paul.: Index alphabeticus omnium doctorum, patrum, scriptorumque ecclesiasticorum quorum - opera scriptaque vel minima in Patrologia Latina repertiuntur. Farboroug, 1965. Vol. I-II.

MIGUEL, L.: Guía del Viajero de Toledo. 1880.

MILLET, G.: Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile. París. 1960.

MIRANDA PODADERA, L.: Un Viaje a Toledo. Madrid 1922.

MOLINA, V.: Arcos de la Frontera. Parroquia de Santa - María de Arcos. "Boletín de la Comisión de Monumentos de Cádiz" Año 1920.

MOLINA FAJARDO, E.: Caza en el recinto de la Alhambra. "Cuadernos de la Alhambra" nº 3. Granada MCMLXVII.

MORALEDA Y ESTEBAN, J.: Tradicciones y Recuerdos de Toledo. Toledo 1881.

- Bibliografía Toledana. "Toledo". 1ª época nº17. 1889.

- La Capilla de Tenorio. Toledo 1924.

MORENO NIETO, Luis.: La Provincia de Toledo. Toledo - 1960.

- Diccionario Enciclopédico de Toledo y su Provincia. Toledo 1974.

MOXO, S.: Los Antiguos Señoríos de Toledo. Toledo 1973.

MUNZER, J.: Relación del Viaje por España. Viajes de - Extranjeros por España y Portugal. Aguilar Madrid.

MUÑOZ Y ROMERO, Tomás.: Diccionario Bibliográfico-His-

tórico de los Antiguos Reinos, Provincias, Ciudades, -  
Villas, Iglesias y Santuarios de España. Madrid 1973.

NARBONA, Eugenio.: Historia de Don Pedro Tenorio, Arce  
bispo de Toledo. Impresa por Juan Ruiz de Pereda. Toled  
do 1624.

NATANSON, Joseph.: Gothic Ivoires of the 13th and -  
14th Centuries. London 1951.

NICODEMI, J.: La Virgen desde sus origenes al Renaci -  
miento. Roma 1924.

NIETO, B.: La Asunción de la Virgen en el Arte. Vida -  
de un Tema Iconográfico. Madrid 1950.

OERTEL, Robert.: Early Italian Painting to 1400. Lon -  
don 1968.

OLAGUER-FELIU, ALONSO, Fernando.: Las Rejas de la Ca -  
tedral de Toledo. Toledo 1980.

OLIVER HURTADO.: Granada y sus Monumentos Arabes. Mála  
ga 1968.

OTERO, Fr. B.: Apuntaciones y Noticias varias del Ar -  
chivo. "A.H.N." Clero. Libro 16, 774.

ORTIZ, Blás.: Summi Templi Toletani per quam graphica  
descriptio ... anno 1549.

PACHECO DE LEYVA, E.: Política Española en Italia. Ma-  
drid 1919: T. I.

PALAZUELOS, Vizconde de.: Toledo. Guía Artístico-Práctica. Toledo 1890.

PALLUOCCHINI, R.: La Pittura Veneziana del Trecento. Venezia-Roma 1964.

PANOFKY, Erwin.: Early Netherlandish Painting. Cambridge 1953.

- La Perspectiva como forma simbólica. Barcelona 1973.

PARRO, Sixto Ramón.: Toledo en la mano o Descripción - Histórico-Artística de la Magnífica Catedral y de los demás célebres monumentos. T. I - II. Toledo 1857.

PAVON MALDONADO, Basilio.: Arte Mozárabí y Arte Mudéjar en Toledo. Paralelismos. "Boletín de la Asociación Española de Orientalistas". Madrid 1970.

- Escudos y Reyss en el Cuarto de los Leones de la Alhambra. "Al-Andalus". Vol. XXXV. Granada 1970.

- Notas sobre el Escudo de la Orden de la Banda en los Palacios de Don Pedro y de Muhammad V. "Al-Andalus". - vol. XXXVII. Granada 1972.

- Arte Toledano: Islámico y Mudéjar. 1973.

- Estudios sobre la Alhambra. Granada, 1977.

PEMAN, Cesar.: Las Pinturas Murales de Santa María de Arcos. "A.E.A.A." Madrid 1928.

PEREDA, J.: Mito Artístico de la Crucifixión. 1953.

PERES, Henri.: La Poesie Andalouse en arabe classique au XI siècle. Alger 1953.

PEREZ, J.B.: Apuntemientos para la Historia de Toledo y de Señores Arzobispos. Biblioteca Capitular de Toledo. Ms. 27 - 27.

PEREZ DE HITIA, Ginés.: Historia de los Bandos de Zegrises y Abencerajes. Granada 1595.

- Guerres Civiles de Granada. 2 vols. Madrid 1913-15.

PEREZ SEDANO, Francisco.: Datos Documentales Inéditos para la Historia del Arte Español. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo. vol. I - II. Madrid 1914.

PIQUERO LOPEZ, Maria de los Angeles.: Relación del Retablo del Arzobispo Don Sancho de Rojas con la Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo y sus Influencias Italianas. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973. vol. I.

PISA, Francisco de.: Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo. Toledo 1605.

POETAS Castellanos anteriores al siglo XV. Biblioteca Autores Españoles. T. LVII. Madrid 1966.

POGGETTO, P.: Frescoes from Florence. London 1969.

POLERO, V.: Nuestra Sra. la Antigua(Sevilla) Bol.Soc.Esp. de Excursiones; IV. 1896-97.

POLO BENITO, José.: Las Pinturas Murales de la Capilla

de San Blás en la Catedral Primada de Toledo. Toledo 1925.

- La Catedral de Toledo. Barcelona 1926.

- Toledo. Guía Oficial. 1928.

PONZ, Antonio.: Viaje por España. Madrid 1776-94. Ed. Facsimil 1947.

PORREÑO, Baltasar.: Historia Episcopal y Real de España en la que se trata de los arzobispos de Toledo. - 1606.

PORRES MARTIN-CLETO, Julio.: Historia de las Calles de Toledo. T. I - II. Toledo 1971.

POST, Ch, R.: A History of Spanish Painting. vol. II, part. III. Cambridge 1930. vol. III, part. IV. Cambridge 1930. vol. IV, part. II. Cambridge 1933. vol. IX, - part. II.

PREVITALI, G.: Giotto e la sua bottega. Milano 1967.

PROCACCI, U.: L'Incendio della chiesa del Carmine 1771 "Rivista d'Arte". Anno XLV. 1932.

- Gherardo Starnina. "Rivista d'Arte". 1933-1935 y - 1936.

- La técnica degli Antichi Affrechi e il Loro Distacco e Restauro. Florence 1958.

PUECH.: Manichéisme. Histoire des Religions. Ed. Oui - llet. T. II.

PULIDO.: Excursión Artística por Toledo.



QUADRADO, José Maria.: España. Sus Monumentos y artes, su naturaleza e Historia. Castilla la Nueva. Barcelona 1886.

QUINTANA DUEÑAS, P., Antonio de.: Santos de la Imperial Ciudad de Toledo y su Arzobispado. Excelencias de que goza en Santa Iglesia. Fiestas que celebra su Ilustre Clero. Madrid. Pablo de Val, 1651.

RAMIREZ DE ARELLANO, R.: La Banda Real de Castilla Cordoba, 1899.

RAMIREZ Y BENITO, Felipe.: El Tesoro de Toledo. Verdadera Gufa de la Imperial Ciudad de Toledo. Toledo 1895.

RATO Y HEVIA.: Bellezas de Toledo. Toledo 1866.

REAU, Louis.: Iconographie de l'Art Chrétien. Introduction Generale v. I. Paris 1955. Iconographie de la Bible. Ancient Testament v. II - I. Paris 1956. Iconographie du Nouveau Testament vol. II. Paris 1957 (I-II) Iconographie de Sainte vol. III.

REINACH, S.: Simón de Cyrene, Cultes, Mythes, Religions

REVELACIONES DE SANTA BRIGIDA.: princesa de Suecia, - aprobadas por Varios Sumos Pontífices y traducidas de las más acreditadas ediciones latinas por un religioso doctor y maestro en Sagrada Teología. Madrid 1901.

RIEDEL, A.: Die Spätrömische Kunstindustrie. 1901.

RIERA VIDAL, P.: Un Día en Toledo. Toledo 1928.

RIQUER, Martín de, y VALVERDE, José Maria.: Historia -

de la Literatura Universal. T. I. De la Antigüedad al Renacimiento. Barcelona 1968.

RIVERA RECIO, Francisco.: Guía de la Catedral de Toledo. Toledo 1949.

- La Catedral de Toledo, un Museo de Historia. "Bol. - R.A.B.A. y C.H. de Toledo". nº 62-63-64-65. Toledo - 1950-1951.

- Los Arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media (XII-XV). Toledo 1969.

RODRIGUEZ MARTINEZ, L.: Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Valladolid 1981.

RODRIGUEZ MIGUEL, Luis.: Guía del Viajero en Toledo - con la Descripción Histórico-Artística de sus Monumentos. Toledo 1880.

ROIG, Juan Ferrando.: Iconografía de los Santos . Barcelona, 1950.

ROMANCERO GENERAL.: Biblioteca Autores Españoles. T. X y T. XVI ( II ). Madrid 1945.

RUSK SHAPLEY, F.: Italian Paintings XIII-XV Century. - London 1966.

SAGRADA BIBLIA.: Biblioteca Autores Cristianos. Madrid MCML XL.

SALAZAR, P.: Crónica y Historia de la Fundación y Pro-

greso de la Provincia de Castilla de la Orden del -  
Bienaventurado Padre San Francisco. Madrid MDCXII. Ed.  
 Facsimil. vol. VI. Madrid 1977.

SALMI, Mario.: Antonio Veneziano. "Boletino d'Arte". -  
 1929.

- Enciclopedia Universal dell'Arte. T. I - XV. Venezia  
 Roma 1958-67.

SAN BUENAVENTURA.: Obras. T. I-II-III-IV-V-VI. "B.A.C."

SAN ISIDORO.: Etimologías. "B.A.C.". Madrid 1954.

SAN VICENTE FERRER.: Biografías y Escritos de. "B.A.C."  
 Madrid 1956.

SANCHEZ CANTON, F.J.: El Retablo Viejo de San Benito -  
el Real de Valladolid en el Museo del Prado. "A.E.A.".   
 nº 45. Madrid 1940-41.  
 - Nacimiento e Infancia de Cristo. "B.A.C." Madrid 1948.

SANCHEZ MOGUEL, A.: Hª de Nª Sra. de la Antigua. Sev. 1868.

SANCHEZ PALENCIA, Almudena.: Los Retablos de la Capi -  
lla de San Blás de la Catedral de Toledo. "A.E.A.A.".   
 nº 188. Madrid 1974.

- La Capilla del Arzobispo Tenorio. "A.E.A.A.". nº 189.  
 Madrid 1975.

SANCHIS SIVERA, J.: La Catedral de Valencia. Pintores

Medievales en Valencia. Valencia 1909.

- Pintores Medievales "Estudis Universitaris Catalans".  
vol. VI y VII. 1912-13.

- Pintores Medievales. "Archivo Arte Valenciano". T. -  
XIV. 1928.

SANTOS, Aurelio de.: Los Evangelios Apócrifos. "B.A. -  
C.". Madrid MCMLXIII.

SCHILLER, G.: Iconography of Christian Art. vol. I-II.  
London 1971.

SCHAMARSOW, A.: Gherardo Starnina in Ispagne. "Arte e  
Storia". XXX. 1911.

- Wer ist G. Starnina. Leipzig 1912.

SCHRADE, H.: Ikongraphie der Christlichen Kunst. Die  
Auferstehung Christi. Berlin 1932.

SELECTIONS, from The Permanent Collection. Vassar Co -  
llege. Art Gallery. Poughkeepsie. New York 1967.

SILVIO LAGO.: La Catedral de Toledo. La Esfera 1915.

SOULIER, G.: Les Influences orientales dans la peintu-  
re toscane. Paris 1924.

SOYEZ, E.: La Croix et le Crucifix. Amiens 1910.

STOJAKOVIC, Anka.: Jesus-Christ source de la lumière -

dans la peinture byzantine. "Cahiers de Civilization -  
Medievale". Poitiers. 1975. T. XVIII.

STREET, G.E.: La Arquitectura Gótica en España. Ed, Sa-  
turnino Calleja, casa fundada en 1876. Madrid.

STRZYGOWSKI, J.: Ikongraphie der Tanfe Christi. Mu -  
nich 1885.

SUAREZ FERNANDEZ, L.: Don Pedro Tenorio, Arzobispo de  
Toledo (1375-1399). "Estudios dedicados a Menéndez Pi-  
dal". T. IV. Madrid 1953.

TAMAYO DE VARGAS, Tomás.: Historia de la Santa Iglesia  
de Toledo y de todos sus Arzobispos.

TERVARENT, Guy de.: Attributs et Symboles dans l'Art -  
Profane. 1450-1600. Genève 1958.

THOBY, P.: Le Crucifix des origines au Concile de Tren-  
te. Nantes 1959.

THOMPSON, D.V.Jr.: The Materials of Medieval Painting.  
London 1936.

TOLEDO.: Apuntamientos para la Historia de los Arzobis-  
pos de Toledo hasta Don Gaspar de Quiroga y Epitafios  
de varias Iglesias de Toledo. Ms. Archivo Catedral.

TORMO Y MONZO, Elías.: Gherardo Starnina en España. -  
"B.S.E.E.". Madrid 1910.

- Toledo. Tesoro y Museos. Madrid.

TORRES, Fr, M de.: Libro Primero de la Fundación de -  
San Benito el Real de Valladolid. "B.S.C.V." Ms.

TORRES BALBAS, Leopoldo.: Arte Almohade, Arte Nazarí,  
Arte Mudéjar. "Ars Hispaniae" . T. IV. Madrid.

TORRES DELGADO, C.: El Antiguo Reino Nazarí de Granada  
(1232-1340). Granada 1974.

TORROJA MENENDEZ, Carmen.: Pintores Florentinos en To-  
ledo. "Historia y Vida". nº 79. año VII.

- La Plaza del Ayuntamiento de Toledo. "Anales Toleda-  
nos". vol. XI.

- Catálogo del Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral  
de Toledo. Toledo , 1977.

TOSCANO, P, y GIUSEPPE, M.: Il Pensiero Cristiano nell'  
Arte. Vol. I-II-III. Bergami 1960.

TOSI.: Gli affreschi della capella castellani in Sta.  
Croce. "Bol. d'Arte". serie I. 1929. 9 anno.

TRENS, Manuel.: Maria. Iconografía de la Virgen en el  
Arte Español. Madrid 1946.

- La Eucaristía en el Arte Español. Barcelona 1952.

TUBINO, F, M.: La Virgen de Rocamador. " Museo Español  
de Antigüedades ". T. II, 1873.

UNDERHILL, E.: The fountain of life. " Burlington Magazine " . XVII. 1910.

VAGAGGINI, Sandra.: La Miniatura Fiorentina nei secoli XIV e XV. Milano-Firenze 1952.

VALDIVIESO, Enrique.: Catalogo de las Pinturas de la Catedral de Sevilla. Sevilla 1978.

VAN MARLE, Raimond.: The development of the Italian - Schools of Painting. T. I-VII. New York, 1970.

- Iconographie de l'Art Profane au Moyen Age et à la Renaissance. T. I-II. New York, 1971.

VASARI, Giorgio.: Vidas de los más excelentes pintores escultores y arquitectos. Ed. Iberia. Barcelona, 1957.

VEGA, P,A,C.: San Ildefonso de Toledo. Sus biografías y sus biografos y sus varones ilustres. " Boletín de la Real Academia de la Historia " T. CLXV. Cuad, I.

VEGUE Y GOLDONI, A.: Gerardo Starnina en Toledo. " A.E.A.A." Madrid, 1930.

VENTURI, Adolfo.: Storia dell'Arte Italiana. Liechtenstein, 1967. T. I-IV.

VEZIN, G.: L'Adoration et le cycle des Mages dans l'Art Chrétien Primitif. Paris, 1950.

VIGORELLI, G.: La obra pictórica completa de Giotto. Barcelona, 1971.

VIGOUROUX, F.: Dictionnaire de la Bible. T. I-V. Paris, 1895.

VILLAFANE, J de.: Compendio histórico de las milagrosas y devotas imágenes de M<sup>a</sup> Santísima de Hespaña. Salamanca, 1726.

VIÑAS MEY, Carmelo y PAZ, Ramón.: Relaciones histórico-geográfico-estadístico de los pñeblos de España, hechas por iniciativa de Felipe II. Reino de Toledo, 3ª parte. Madrid, 1963.

VOLPE, Carlo.: La pittura riminese del Trecento. " I - Maestri del Colore ". 228.

VORAGINE, Jacques de.: La Legende Doré. Paris, 1967.

WILPERT.: Le pitture de la Catacombe Romane. Roma 1903.

WHITE, John.: Birth and Rebith of Pictorial Space. London, 1957.

ZARCO DEL VALLE, Manuel.: Datos Documentales para la H<sup>a</sup> del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo. Madrid, 1916. T. I-II.



1264

1257

# **FOTOGRAFIAS**

**VOLUMEN II**

1256

1.  
91.12.67

TOLEDO

VALLADOLID

CUENCA

ANDALUCIA

2

**1268**

3

1269

TOLEDO

CAPILLA DE SAN JERONIMO

RELACIONES

4

1270

1271



MISA DE SAN GREGORIO.



MISA DE SAN GREGORIO.



1272

6



MISA DE SAN GREGORIO  
(Detalle San Gregorio).



MISA DE SAN GREGORIO.  
(Detalle San Gregorio).



MISA DE SAN GREGORIO  
(Detalle acollito).



MISA DE SAN GREGORIO.  
(Detalle acollito).

1273



MISA DE SAN GREGORIO.  
(Detalle acólito).



MISA DE SAN GREGORIO.  
(Detalle acólito).



MISA DE SAN GREGORIO.  
(Encuadramiento).



MISA DE SAN GREGORIO.  
(Encuadramiento).

1274

8



MISA DE SAN GREGORIO.  
(Encuadramiento).



MISA DE SAN GREGORIO  
(Encuadramiento).



MISA DE SAN GREGORIO.  
(Encuadramiento).



MISA DE SAN GREGORIO.  
(Encuadramiento).

1275

9.



MISA DE SAN GREGORIO.  
( Encuadramiento )



MISA DE SAN GREGORIO.  
( Encuadramiento )



MISA DE SAN GREGORIO.  
( Encuadramiento )



MISA DE SAN GREGORIO.  
( Encuadramiento )

1276

10



MISA DE SAN GREGORIO.  
(Encuadrado).



ANUNCIACION. (Angel).



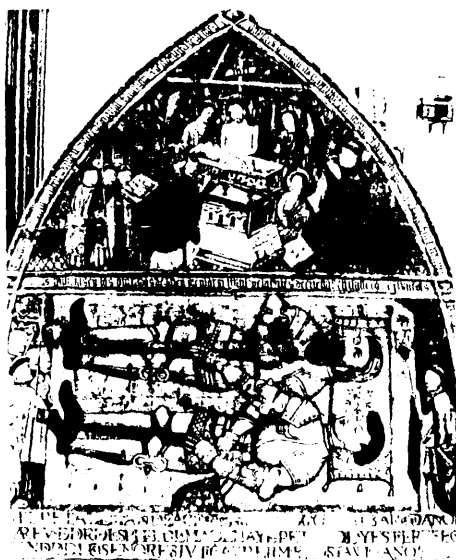
ANUNCIACION. (Virgen).



11

1277

RETABLO SANCHO DE ROJAS  
Misa de San Gregorio



MADRID. MUSEO ARQUEOLOGICO.  
Sepulcro

1278

12



CONVENTO CONCEPCION FRANCISCANA.  
Misa de San Gregorio. (Detalle San Gregorio).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
Misa de San Gregorio. (Detalle San Gregorio).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
Misa de San Gregorio. (Detalle Acólito).



CAPILLA DE LOS CASTELLANOS. STARNINA.  
San Antonio Abad. (Detalle).

13

1279

ILLESCAS

IMPOSICION CASULLA A S. ILDEFONSO  
RELACIONES



1280

1281

15



IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO.



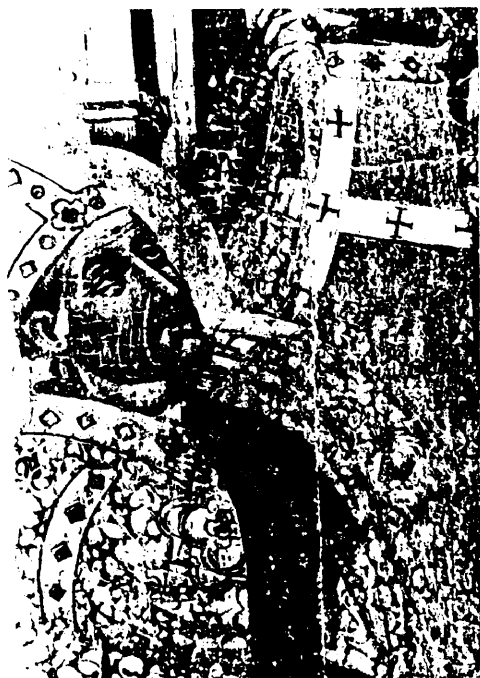
IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO.  
(Detalle Virgen con Niño).



POSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO.  
(Detalle Niño).



IMOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO  
(Detalle Donante).



IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO  
(Detalle San Ildefonso).



IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO  
(Detalle Donante).

1283

17



VIRGEN CON NIÑO. SANTA CATALINA Y DOS DONANTES.



VIRGEN CON NIÑO. SANTA CATALINA Y DOS DONANTES.  
(Detalle. Virgen con Niño).



VIRGEN CON NIÑO. SANTA CATALINA Y DOS DONANTES.  
(Detalle Virgen).



VIRGEN CON NIÑO. SANTA CATALINA Y DOS DONANTES.  
(Detalle Virgen).

1284

18



VIRGEN CON NIÑO. SANTA CATALINA Y DOS DONANTES.  
(Detalle Niño).



VIRGEN CON NIÑO. SANTA CATALINA Y DOS DONANTES.  
(Detalle Niño).



VIRGEN CON NIÑO. SANTA CATALINA Y DOS DONANTES.  
(Detalle Santa Catalina)



VIRGEN CON NIÑO. SANTA CATALINA Y DOS DONANTES.  
(Detalle Santa Catalina).

1285

19



HIJESCAS  
Imposición Casulla a San Ildefonso. (Detalle).



VALLADOLID  
Virgen con Niño y Donantes. (Detalle).



RETABLO SANCHO DE ROJAS  
Virgen con Niño. (Detalle).

1286

20



ILLESCAS.  
Imposición Casulla a San Ildefonso. (Detalle).



ILLESCAS.  
Imposición Casulla a San Ildefonso. (Detalle).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
Misa de San Gregorio. (Detalle San Gregorio).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
Misa de San Gregorio. (Detalle Acólito).



VIRGEN CON NIÑO. SANTA CATALINA Y DOS DONANTES.  
(Detalle Donantes)



22

**1288**

1789

## VALLADOLID

RETABLO DEL ARZOBISPO D. SANCHO DE ROJAS

ICONOGRAFIA DE CRISTO

ICONOGRAFIA DE LA VIRGEN

RELACIONES

24

1290

1291



MADRID.- MUSEO DEL PRADO  
RETABLO DEL ARZOBISPO DON SANCHE DE ROJAS

1292

26



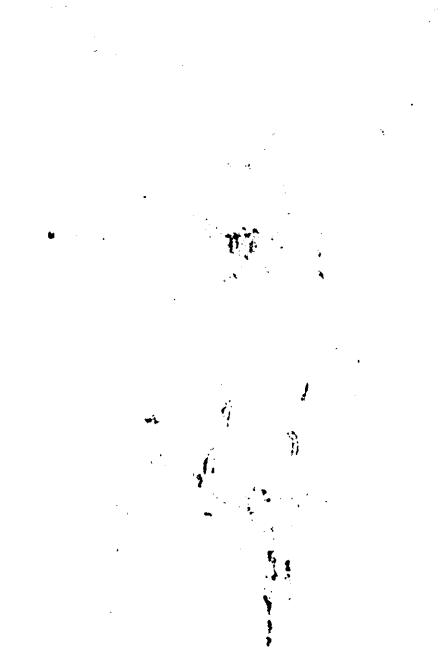
CRISTO TRIUNFANTE.



CRISTO TRIUNFANTE  
(Después de la Restauración).



CRISTO TRIUNFANTE. (Detalle).



CRISTO TRIUNFANTE. (Detalle).

1293



CRISTO TRIUNFANTE.  
(Detalle).



DAVID



DAVID  
(Después de la restauración).



DAVID.  
(Detalle).

1294

28



ANGEL. (Anunciación).



ANGEL. (Anunciación).  
(Después de la restauración).



ANGEL. (Anunciación).



ANGEL. (Anunciación). (Detalle).

1295

29



ANGEL. (Anunciación).  
(Detalle después de la restauración).



VIRGEN. (Anunciación).

VIRGEN. (Anunciación).



1296



VIRGEN (Anunciación). (Detalle)



VIRGEN. (Anunciación). (Detalle rostro)



ABRAHAN.



ABRAHAN. ( Después de la restauracion)

1297



ABRAHAN. (Detalle).



PRESENTACION.



PRESENTACION  
(Después de la restauración).



PRESENTACION. (Detalle).

1298

32



NATIVIDAD



NATIVIDAD  
(Después de la restauración).



ADORACION DE LOS MAGOS.



ADORACION DE LOS MAGOS  
(Después de la restauración).

1299



ADORACION DE LOS MAGOS (Detalle)



ADORACION DE LOS MAGOS. (Detalle rostro).



ADORACION DE LOS MAGOS (Detalle rostro)



ADORACION DE LOS MAGOS (Detalle Virgen)  
( Después de la restauración).

1300



ADORACION DE LOS MAGOS. (Detalle Virgen)  
(Después de la restauración)



ADORACION DE LOS MAGOS. (Detalle reyes)



ADORACION DE LOS MAGOS. (Detalle rey).



ADORACION DE LOS MAGOS. (Detalle rey).



ADORACION DE LOS MAGOS (Detalle rey)

1301



ADORACION DE LOS MAGOS.  
(Detalle rey, después de la restauración)



CRISTO ANTE CAIFAS



CRISTO ANTE CAIFAS.  
(Después de la restauración)

1392

36



CRISTO ANTE CAIFAS.



CRISTO ANTE CAIFAS. (Detalle Cristo).



CRISTO ANTE CAIFAS. (Detalle Cristo).



CRISTO ANTE CAIFAS. (Detalle).  
(Después de la restauración).

1393



CRISTO ANTE CAIFAS. (Detalle).  
(Después de la restauración).



CRISTO ANTE CAIFAS. (Detalle).  
(Después de la restauración).



FLAGELACION.



FLAGELACION  
(Después de la restauración)



1304

38



FLAGELACION.



FLAGELACION. (Detalle Cristo).



FLAGELACION. (Detalle rostro de Cristo).



FLAGELACION. (Detalle rostro de Cristo).

1395

39



FLAGELACION. (Detalle verdugo).



FLAGELACION. (Detalle verdugo).



FLAGELACION. (Detalle verdugo)  
(Después de la restauración).



FLAGELACION. (Detalle verdugo).  
(Después de la restauración).

1396

40



CAMINO DEL CALVARIO.



CAMINO DEL CALVARIO.  
(Después de la restauración).



CAMINO DEL CALVARIO. (Detalle Cristo).



CAMINO DEL CALVARIO. (Detalle Cristo).

1307

41



CAMINO DEL CALVARIO. (Detalle Cristo).



CAMINO DEL CALVARIO. (Detalle Virgen).



CAMINO DEL CALVARIO. (Detalle Virgen).



CAMINO DEL CALVARIO  
(Detalle después de la restauración).

1308

42



CRUCIFIXION.



CRUCIFIXION.  
(Después de la restauración).



CRUCIFIXION. (Detalle Virgen).



CRUCIFIXION. (Detalle Virgen).

1309

43



CRUCIFIXION. (Detalle Virgen)



CRUCIFIXION. (Detalle Cristo)



CRUCIFIXION. (Detalle Cristo).



CRUCIFIXION. (Detalle Cristo, rostro).

1310

44



CRUCIFIXION. (Detalle Cristo, rostro).



CRUCIFIXION. (Detalle).



CRUCIFIXION. (Detalle soldado).



CRUCIFIXION. (Detalle soldado).

45

1311

VALLADOLID

VIRGEN CON NIÑO STA.CATALINA Y DOS DONANTES

RELACIONES



46

1312

1313

47



VALLADOLID.  
Virgen con Niño y Donantes. (Detalle Virgen).



VALLADOLID.  
Virgen con Niño y Donantes. (Detalle Santa Catalina).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
Virgen con Niño. (Detalle).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
Adoración de los Magos. (Detalle).

1314

48



VALLADOLID.  
Virgen con Niño y Donantes. (Detalle).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
Adoración Magos. (Detalle Rey).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
Cristo ante Caifás. (Detalle).

1315



VALLADOLID.  
Virgen con Niño y Donantes. (Detalle Donantes).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
Virgen con Niño. (Detalle Arzobispo).



CONVENTO CONCEPCION FRANCISCANA  
Misa de San Gregorio. (Detalle).



ILLESCAS.  
Imposición Casulla a San Ildelfonso. (Detalle).

1316

50



VALLADOLID.  
Virgen con Niño y Donantes. (Detalle vestiduras).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
Adoración de los Magos. (Detalle vestiduras).



CAPILLA DE SAN BLAS.  
Resurrección. (Detalle vestiduras).

1317

51



PIEDAD.



PIEDAD. (Detalle Virgen)



PIEDAD. (Detalle Virgen)



PIEDAD. (Detalle Virgen)

1818'

52



PIEDAD. (Detalle Cristo).



PIEDAD. (Detalle Cristo).



PIEDAD. (Detalle Cristo).



PIEDAD. (Detalle Marías).



PIEDAD. (Detalle).



ENTIERRO DE CRISTO.



ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle Cristo).



ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle Cristo).



1320

54



ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle).



ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle).



ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle).



ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle Narlas).

1321

55



ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle Virgen).



ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle Virgen).



ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle Virgen).



ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle Virgen).

1552

56



ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle Virgen).



DESCENSO AL LIMBO.



DESCENSO AL LIMBO. (Detalle).



DESCENSO AL LIMBO. (Detalle Eva).

1323

57



DESCENSO AL LIMBO. (Detalle Adon).



ASCENSION



ASCENSION (Detalle Virgen).



ASCENSION. (Detalle Virgen).

1824

58



ASCENSION. (Detaille Virgen).



ASCENSION. (Detaille Apostol).



ASCENSION. (Detaille Apostol).



PENTECOSTES.

1324

1325

59



PENTECOSTES. (Detalle Virgen).



PENTECOSTES. (Detalle Virgen).



PENTECOSTES. (Detalle Apostol).



PENTECOSTES. (Detalle Apostol).

1326

60



PENTECOSTES. (Detalle Apostol).



PENTECOSTES. (Detalle Apostol, izquierda).



PENTECOSTES. (Detalle Apostol).



PENTECOSTES. (Detalle Apostol, derecha).

1327

61



MISA DE SAN GREGORIO



MISA DE SAN GREGORIO (Detalle).



MISA DE SAN GREGORIO (Detalle Cristo)



MISA DE SAN GREGORIO (Detalle Cristo).



1328

62



MISA DE SAN GREGORIO. (Detalle Cristo).



MISA DE SAN GREGORIO. (Detalle San Gregorio).



MISA DE SAN GREGORIO. (Detalle San Gregorio).



Misa de San Gregorio. (Detalle acolyte).

1329

63



VIRGEN CON NIÑO.



VIRGEN CON NIÑO.  
(Después de la restauración).



VIRGEN CON NIÑO.



VIRGEN CON NIÑO. (Detalle Virgen).

1330

64



VIRGEN CON NIÑO. (Detalle Virgen).



VIRGEN CON NIÑO. (Detalle Virgen).



VIRGEN CON NIÑO. (Detalle Virgen).



VIRGEN CON NIÑO. (Detalle Virgen).

1331

65



VIRGEN CON NIÑO. (Detalle Virgen).



VIRGEN CON NIÑO. (Detalle rey).



VIRGEN CON NIÑO. (Detalle rey).



VIRGEN CON NIÑO. (Detalle rey).

1332

66



VIRGEN CON NIÑO. (Detalle obispo).



VIRGEN CON NIÑO. (Detalle obispo).



VIRGEN CON NIÑO. (Detalle Angeles, izquierda).



VIRGEN CON NIÑO. (Detalle Angeles, derecha).

67 1333



PREDELLA. SANTOS.



PREDELLA. SANTOS. (Detalle).



PREDELLA. SANTOS. (Detalle).

1334



PREDELLA SANTOS (Detail).



PREDELLA SANTOS. (Detail)



PREDELLA SANTOS.

1335

69



PREDELLA. SANTOS. (Detalle).



PREDELLA. SANTOS. (Detalle).



PREDELLA. SANTOS (Detalle).





PREDELLA. SANTAS.



PREDELLA. SANTAS. (Detail).



PREDELLA. SANTAS. (Detail)

1337



PREDELLA SANTAS. (Detail).



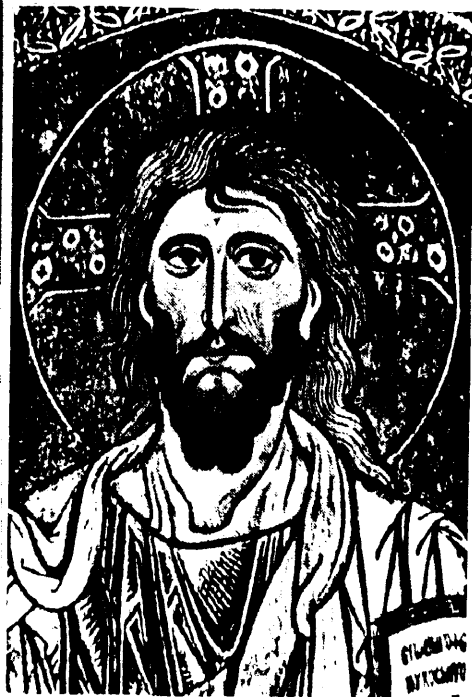
PREDELLA SANTAS (Detail).

72

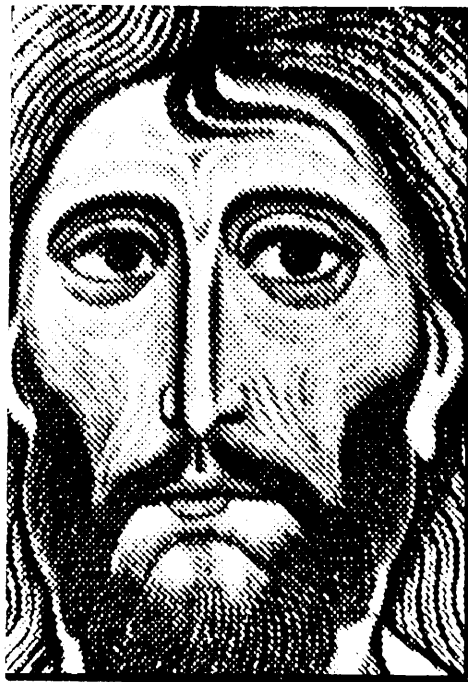
1 1338

1339

73



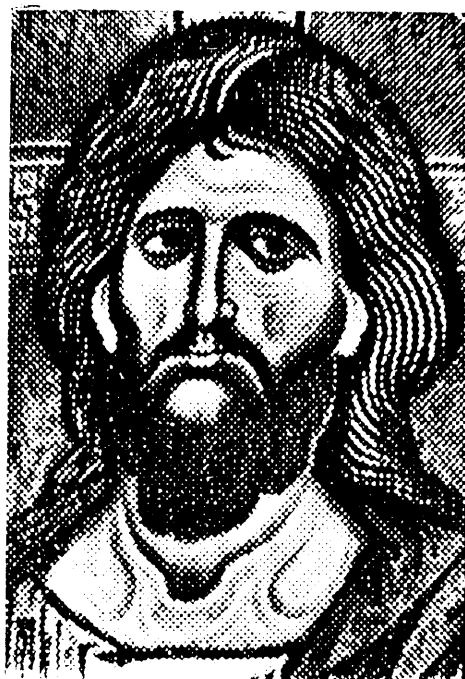
CEFALU. CATEDRAL. ABSIDE.  
Pantocrator.



CEFALU. CATEDRAL. ABSIDE.  
Pantocrator. (Detalle).



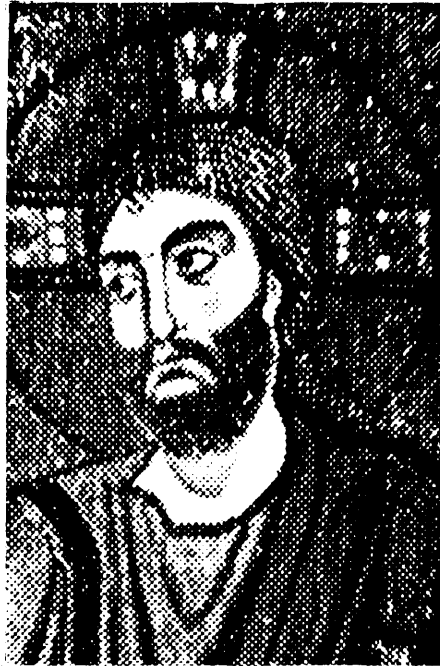
MONREALE. DUOMO. ABSIDE.  
Pantocrator.



MONREALE. DUOMO. ABSIDE  
Pantocrator.



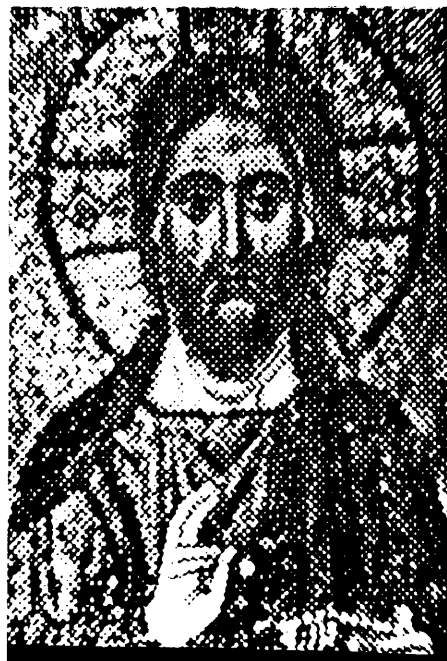
TORCELLO. CATEDRAL.  
Juicio Final. (Detalle Cristo).



TORCELLO. CATEDRAL.  
Juicio Final. (Detalle Cristo).



TORCELLO. CATEDRAL. ABSIDE.  
Pantocrator. (Detalle).



TORCELLO. CATEDRAL. ABSIDE.  
Pantocrator. (Detalle).

1341

75



AVIGNON, NOTRE - DAME DES DOMS.  
SIMONE MARTINI, Redentor.



AVIGNON, NOTRE - DAME DES DOMS.  
SIMONE MARTINI, Redentor. (Detalle).



PADUA, CAPILLA SCROVEGNI.  
GIOTTO, Juicio: Final. (Detalle Cristo).



PADUA, CAPILLA SCROVEGNI  
GIOTTO, Juicio: Final. (Detalle Cristo).

1342

76



PISA. CAMPOSANTO.  
ANTONIO VENEZIANO. Milagro del Vino y el Agua.  
(Detalle Jesús).



NEW YORK. COL. MR. RICHARD, M. HURD.  
ANTONIO VENEZIANO. Coronación Virgen.  
(Detalle Cristo).



FLORENCIA. SANTA CROCE. POLIPTICO BARONCELLI.  
Coronación Virgen. Cristo.



FLORENCIA. SANTA CROCE. POLIPTICO BARONCELLI.  
Coronación Virgen. (Detalle Cristo).

1343

77



PADUA. CAP. SCROVEGNI. GIOTTO.  
Expulsión Mercaderes del Templo. Cristo.



PADUA. CAP. SCROVEGNI. GIOTTO.  
Expulsión Mercaderes del Templo. (Detalle Cristo).



PISA. CAMPOSANTO. JUICIO FINAL.  
(Detalle Cristo).



PISA. CAMPOSANTO. JUICIO FINAL.  
(Detalle Cristo).



1344



FLORENCIA. ACADEMIA. PACINO DI BONAGUINA.  
Arbol de la Vida. (Cristo)



FLORENCIA. ACADEMIA. PACINO DI BONAGUINA.  
Arbol de la Vida. (Detalle Cristo)



NEW YORK. THE BARNARD CLOISTERS.  
SEGUIDOR DE NARDO DE CIONE.  
(Detalle Cristo en la tumba).



NEW YORK. THE BARNARD CLOISTERS.  
SEGUIDOR DE NARDO DE CIONE.  
(Detalle Cristo en la tumba).

1345



NAPOLIS. MUSEO DI CAPODIMONTE.  
SIMONE MARTINI. Cristo bendiciendo.



NAPOLIS. MUSEO DI CAPODIMONTE.  
SIMONE MARTINI. Cristo bendiciendo.  
(Detalle).



SIENA. MUSEO DELLA OPERA DEL DUOMO. MAESTA.  
Aparición de Cristo en el Cenáculo.  
(Detalle).



SIENA. MUSEO DELLA OPERA DEL DUOMO. DUCCIO.  
MAESTA. Aparición de Cristo en el Cenáculo.  
(Detalle Cristo)



FLORENCIA. MR CHARLES LOESER.  
JACOPO DEL CASENTINO. Dormición de la Virgen.  
(Detalle: Cristo).



URIN. SABANA SANTA.

1346



FLORENCIA. PACINO DI BONAGUIDA.  
Crucifijo de Sta. Felicità.



BARCELONA (M. A. C.) RETABLO DE SIGENA.  
J. SERRA. Última Cena. Cristo.

1347

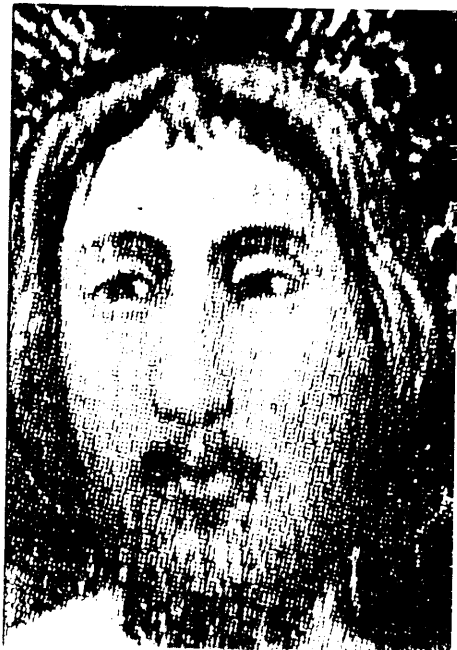


191



BARCELONA ( M A C ) RETABLO DE SIGENA  
J. SERRA. Ultima Cena. (Detalle Cristo)

BARCELONA. MONASTERIO DE PEDRALBES. CAP. SAN MIGUEL.  
FERRER BASSA. Prendimiento. Cristo.



BARCELONA. MONASTERIO DE PEDRALBES. CAP. SAN MIGUEL.  
FERRER BASSA. Prendimiento. (Detalle Cristo)

82

**1348.**

1349

TEMPVLOCEROSALE



FRANCIA SAN MAXIMINO DE TARASCON. S. V-VI.  
Virgen María Orante.

83

MARIA VIRGO  
MINISTER DE  
TEMPVLOCEROSALE



FRANCIA SAN MAXIMINO DE TARASCON. S. V-VI.  
Virgen María Orante (Detalle).



FRANCIA SAN MAXIMINO DE TARASCON. S. V-VI.  
Virgen María Orante (Detalle).



MARIA ORANTE, CON LOS SANTOS PEDRO Y  
(Fondo de vaso grabado en oro. S. III.)

FONDO VASO GRABADO EN ORO. S. III.  
María Orante con San Pedro y San Pablo.



ROMA. CATACUMBA DE STA. PRISCILA 2ª MITAD S. III.  
Virgen con Niño.



ROMA. CATACUMBA DE DOMITILA. S. III.  
Virgen Entronizada.



ROMA. CATACUMBA DE PRISCILA. S. III.  
Virgen con Niño.



ROMA. CATACUMBA DE PRISCILA. La Virgen y el Niño.  
Profeta Isaias.



CEMENTERIO MAIUS. MITAD S. IV.  
Virgen con Niño.



MOSCU. TRETYAKOV GALLERY.  
Virgen de Vladimir.



ICONEN. MUSEUM RECKLINGHAUSEN.  
Nº 51º de Tichvin.





MACEDONIA NEREZ.  
Llanto sobre el cuerpo de Cristo. S. XII.



BARCELONA. MONASTERIO DE PEDRALBES. CAP. SAN MIGUEL.  
Virgen con Niño. (Detalle).



BARCELONA. MONASTERIO DE PEDRALBES. CAP. DE SAN MIGUEL.  
Coronación Virgen. (Detalle).



BARCELONA (M.A.C.) PEDRO SERRA.  
Virgen de los Angeles. (Detalle).



BARCELONA. (M. A. C.) RETABLO SIGENA. J. SERRA.  
Adoración Magos. (Detalle Virgen).



BARCELONA (M. A. C.) RETABLO DE SIGENA. J. SERRA.  
Natividad. (Detalle Virgen).

88

1354

1355



CAPILLA DE SAIN BLAS.  
ANUNCIACION. (Detalle Virgen).

89



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
ANUNCIACION. (Detalle Virgen).



CAPILLA DE SAIN BLAS.  
CRUCIFIXION. (Detalle Magdaleno).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
CRUCIFIXION. (Detalle Virgen y San Juan).



CAPILLA DE SAN BLAS.  
CRUCIFIXION. (Detalle Magdalena).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
CRUCIFIXION. (Detalle Grupo Santas Mujeres).



CAPILLA DE SAN BLAS.  
ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle Cristo).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
PIEDAD. (Detalle Virgen y Cristo).

1357



CAPILLA DE SAN BLAS.  
ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle Magdalena).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
PIEDAD. (Detalle Virgen).



CAPILLA DE SAN BLAS.  
ENTIERRO DE CRISTO.



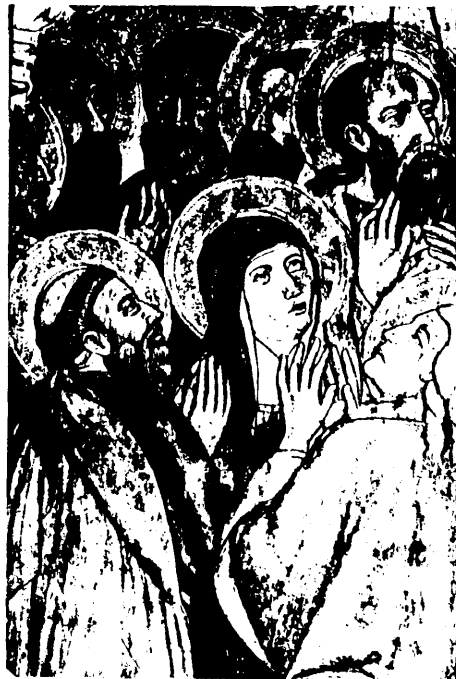
RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
ENTIERRO DE CRISTO. (Detalle Virgen).

1358

92



CAPILLA DE SAN BLAS.  
PENTECOSTES. (Detalle Virgen).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
PENTECOSTES. (Detalle Virgen).



CAPILLA DE SAN BLAS.  
NATIVIDAD. (Detalle Niño).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
ADORACION MAGOS. (Detalle Niño).

1359



93

CAPILLA DE SAN BLAS.  
DESCENSO AL LIMBO. (Detalle Cristo).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
CRISTO ANTE CAIFAS. (Detalle Cristo).



CAPILLA DE SAN BLAS.  
ASCENSION. (Detalle Cristo).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
FLAGELACION. (Detalle Cristo).



1360

94



APILLA DE SAN BLAS.  
CRUCIFIXION. (Detalle San Juan).



RETABLO SANCHO DE ROJAS  
CRUCIFIXION. (Detalle Virgen y San Juan).



APILLA DE SAN BLAS.  
CRUCIFIXION. (Detalle Virgen y San Juan).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
CRUCIFIXION.

1361

95



CAPILLA DE SAN BLAS.  
DESCENSO AL LIMBO. (Detalle Adán).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
ASCENSION. (Detalle).



CAPILLA DE SAN BLAS.  
ASCENSION. (Detalle).

1362

96



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
DESCENSO AL LIMBO.



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
ADORACION MAGOS. (Detalle).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
CRUCIFIXION.



CAPILLA DE SAN BLAS.  
CRUCIFIXION.

1363

97



TOLEDO, CATEDRAL.  
PASIONARIO. Crucifixión.



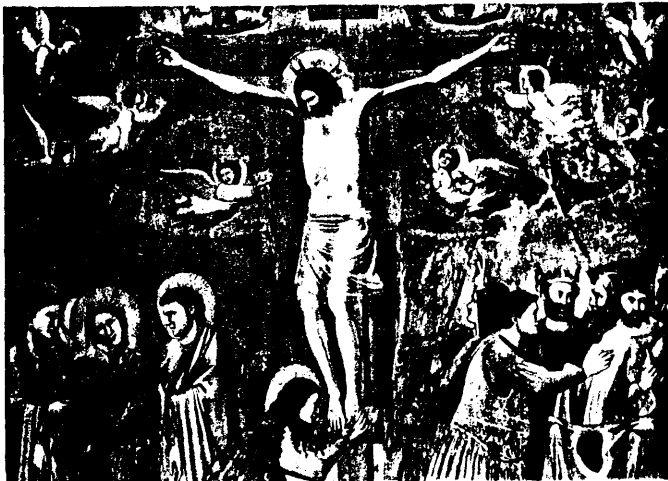
TOLEDO, CATEDRAL.  
PASIONARIO. Crucifixión.



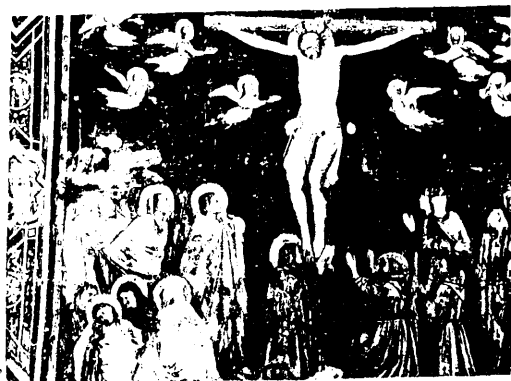
PISTOIA, SAN FRANCISCO. SACRISTIA.  
CRISTIANI. Crucifixión.



GEORGIA, UNIVERSITY.  
PAOLO SCHIAVO. Crucifixión.



PADUA. CAPILLA SCROVEGNI.  
GIOTTO. Crucifixión.



ASIS. IGLESIA INFERIOR  
Crucifixión.

1365

99



CAPILLA DE SAN BLAS.  
CRUCIFIXION. (Detalle Santas Mujeres)



TOLEDO. CATEDRAL.  
PASIONARIO. Crucifixión. (Detalle Santas Mujeres).

1366

281

100



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
CRUCIFIXION. (Detalle Soldados).



CAPILLA DE SAN BLAS.  
CRUCIFIXION. (Detalle Soldados)



TOLEDO. CATEDRAL.  
PASIONARIO. Crucifixión. (Detalle Soldados).



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
ENTIERRO DE CRISTO.



CAPILLA DE SAN BLAS.  
ENTIERRO DE CRISTO.



COLECCION BERENSON. GIOTTO.  
ENTIERRO DE CRISTO.



1368

102



RETABLO SANCHO DE ROJAS.  
CAMINO DEL CALVARIO  
( Motivo decorativo, vestidura cristo).



CAPILLA DE SAN BLAS.  
RESURRECCION  
( Motivo decorativo, vestiduras soldado)



CAPILLA DE SAN BLAS.  
ASCENSION.  
(Motivo decorativo, vestiduras Virgen ).



VALLADOLID.  
VIRGEN CON NIÑO. STA. CATALINA Y DONANTES.  
( Motivo decorativo, vestiduras Virgen ).

103

**1369**

**C U E N C A**

**RETABLO DE HORCAJO DE SANTIAGO**

104

1370

1371



BUENCA RETABLO DE HORCAJO DE SANTIAGO.

106

1372

1373



ANUNCIACION (DETALLE)



ANUNCIACION.

1375



NATIVIDAD





NATIVIDAD (Detalle).

112  
1377



ADORACION MAGOS (Detalle)

1378



ADORACION MAGOS.

1379



HUIDA A EGIPTO

119

1380



HUIDA A EGIPTO. (Detalle)

115

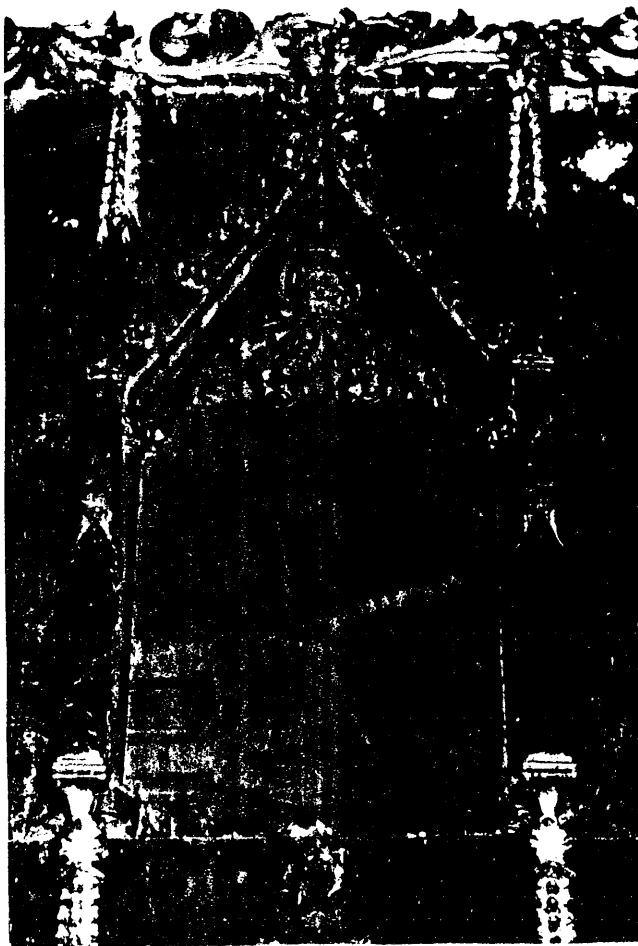
1381



ZACARIAS

146

1382



JEREMIAS

117

1383



DANIEL



1384



ISAIAH.

1385



119

1386



OSEAS

121

**1387**

**BILBAO**

**SARGAS MAESTRO DE HORCAJO**

122

1388

123

1389



NATIVIDAD.



NATIVIDAD.

1390



NATIVIDAD.  
(Detalle Niño).

124



NATIVIDAD.  
(Detalle Niño).



NATIVIDAD.  
(Detalle).



NATIVIDAD.  
(Detalle Virgen).



NATIVIDAD.  
(Detalle Virgen)

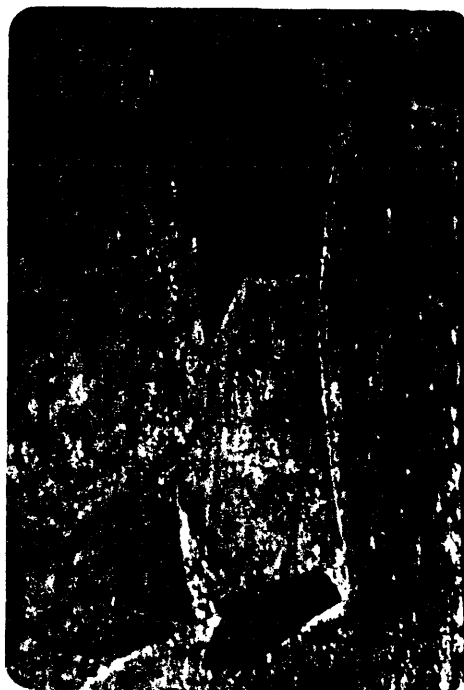


● NATIVIDAD.  
(Detalle Virgen).





NATIVIDAD.  
(Detalle San José).



NATIVIDAD.  
(Detalle San José).

127

1393



NATIVIDAD  
(Detalle San José).



NATIVIDAD  
(Detalle San José).



CRISTO A LA COLUMNA. PIEDAD.



CRISTO A LA COLUMNA. PIEDAD.

1395

129



CRISTO A LA COLUMNA.



CRISTO A LA COLUMNA.



CRISTO A LA COLUMNA.



CRISTO A LA COLUMNA.  
(Detalle).

1396

130



CRISTO A LA COLUMNA.  
(Detalle).



CRISTO A LA COLUMNA.  
(Detalle).



PIEDAD.



PIEDAD.

1397

131



PIEDAD  
(Detalle Virgen)

PIEDAD  
(Detalle Cristo)



PIEDAD  
(Detalle Cristo)

1398

132



PIEDAD.



PIEDAD.  
(Detalle).



PIEDAD.  
(Detalle).



PIEDAD.  
(Detalle Virgen).

133

**1399**

**SEVILLA**

**VIRGENES CON NIÑO**  
**RELACIONES**



1991

1400



SEVILLA. CATEDRAL.  
Virgen de la Antigua.



SEVILLA. CATEDRAL.  
Virgen de la Antigua. (Detalle).



SEVILLA SAN LORENZO  
Virgen de Rocamador.



SEVILLA SAN LORENZO  
Virgen de Rocamador. (Detalle).



SEVILLA. CATEDRAL.  
Virgen de los Remedios.



SEVILLA. CATEDRAL.  
Virgen de los Remedios (Detalle).

138

138

1404



\*139

BERLIN. DABLEM. STAATLICHE MUSEEN.  
JACOPO DEL CASENTINO.  
Virgen entronizada.

1405



BIRMINGHAM, ALA. LORENZO DI NICCOLO.  
Virgen con Niño, Santos y Angeles.



COL. PRIVADA. SEGUIDOR DE PAOLO VENEZIANO.  
Virgen con Niño. (Detalle).



FLORENCIA. SACRO CUORE.  
MAESTRO DE S. MARTINO EN MENSOLA  
Virgen con Niño. (Detalle)



PERUGIA. CATEDRAL, MUSEO  
STARNINA. Triptico.



GLOUCESTER. PARRY COLLECTION.  
STARNINA. Madonna.



ONDRES. NATIONAL GALLERY. PAOLO VENEZIANO.  
Virgen con Niño. (Detalle).

141

1407



MERATE. COLLEZIONE ALDO CRESPI.  
PAOLO VENEZIANO.  
Virgen con Niño y Angeles. (Detalle).



VENECIA. BASILICA DEI FRARI. PAOLO VENEZIANO  
Virgen con Niño y Donantes.



1408



FLORENCIA. STA. CROCE. CLAUSTRO. MAESTRO DE EL GIRALDI. TABERNACLE.  
Virgen Entronizada con Niño, S. Martín y S. Jorge

143

**1409**

**ARCOS DE LA FRONTERA**

**CORONACION DE LA VIRGEN**

**RELACIONES**

144

1410

1411



ARCOS DE LA FRONTERA. IGLESIA PARROQUIAL.  
Coronación de la Virgen.



ARCOS DE LA FRONTERA. IGLESIA PARROQUIAL.  
Coronación de la Virgen.



ARCOS DE LA FRONTERA. IGLESIA PARROQUIAL.  
Coronación de la Virgen.

1412

146



CORONACION DE LA VIRGEN.  
(Detalle zona inferior)



CORONACION DE LA VIRGEN.  
(Detalle Angeles y Santos)



CORONACION DE LA VIRGEN.  
(Detalle Angel).



CORONACION DE LA VIRGEN.  
(Detalle Santos)



CORONACION DE LA VIRGEN  
(Detalle Santos).



CORONACION DE LA VIRGEN  
(Detalle Santos).

1414



CORONACION DE LA VIRGEN  
(Detalle Santos Reinos).

1415

149



WASHINGTON, D. C. AGNOLO GADDI.  
Coronación de la Virgen.



WASHINGTON, D. C. AGNOLO GADDI.  
Coronación de la Virgen.



WASHINGTON, D. C. AGNOLO GADDI.  
Coronación de la Virgen. (Detalle Angeles).



150

1416



VENECIA GALLERIA DELL' ACCADEMIA.  
PAOLO VENEZIANO. POL. S. FRANCESCO Y S. CHIARA.  
*Coronación de la Virgen. (Detalle).*

151

1417

GRANADA

ALHAMBRA. SALA DE LOS REYES

152

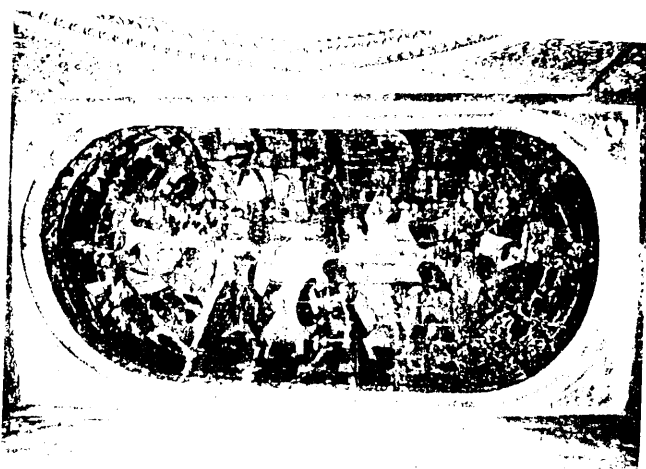
11418

193

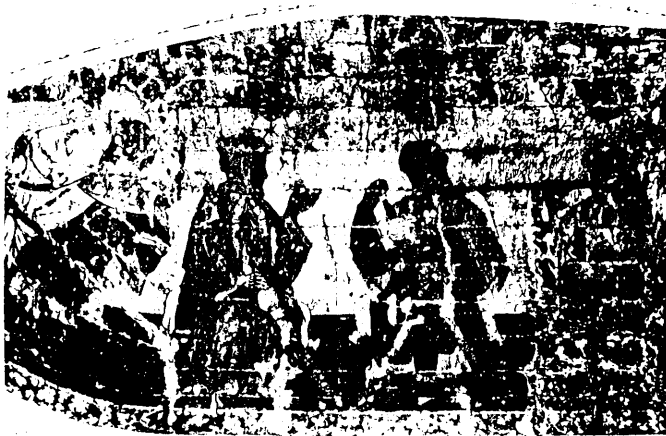
1419



BOVEDA CENTRAL



BOVEDA CENTRAL



BOVEDA CENTRAL.  
(Detalle).



BOVEDA CENTRAL.  
(Detalle).



BOVEDA CENTRAL.  
(Detalle).

1421

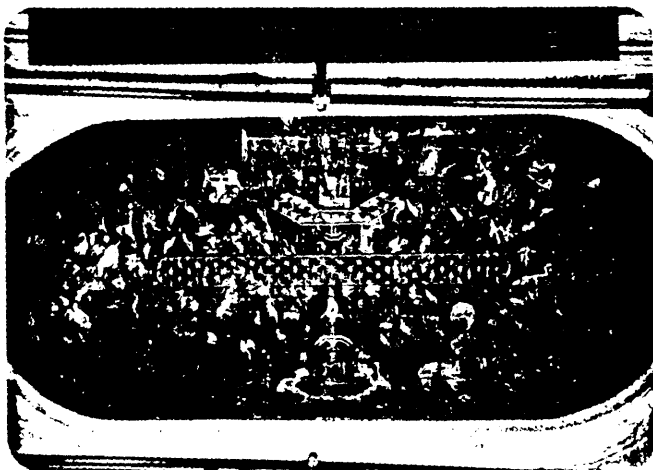
155



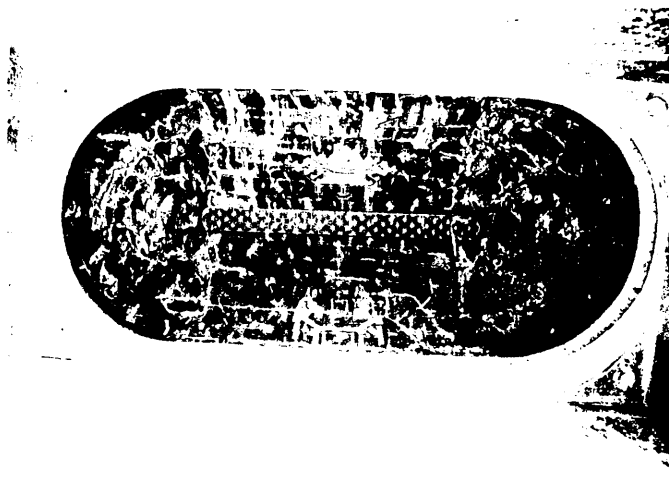
OVEDA CENTRAL  
(Detalle).



BOVEDA CENTRAL.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.

BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).

1423

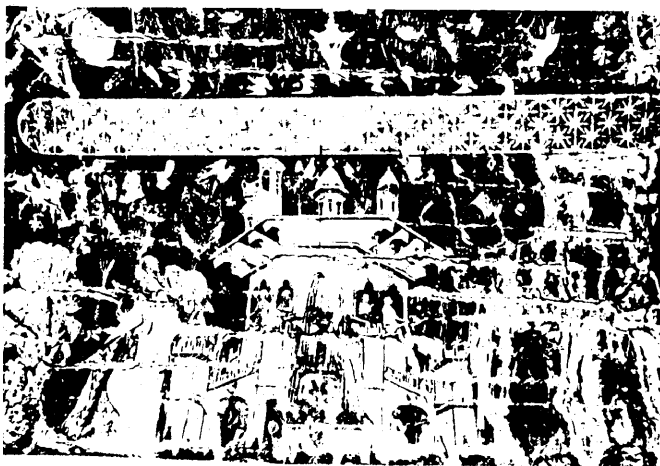
157



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).



1424

158



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).

1425

159



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).

1426

160



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL IZQUIERDA.  
(Detalle).

161

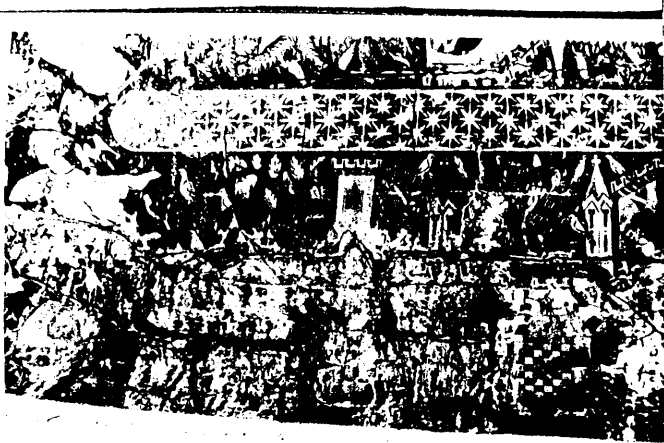
1427



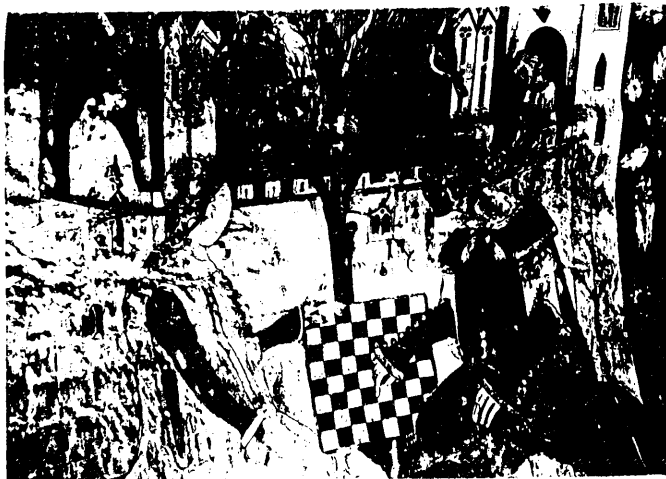
BOVEDA LATERAL DERECHA.



BOVEDA LATERAL DERECHA



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL DERECHA  
(Detalle).

1429



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).

163



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).

1430

164



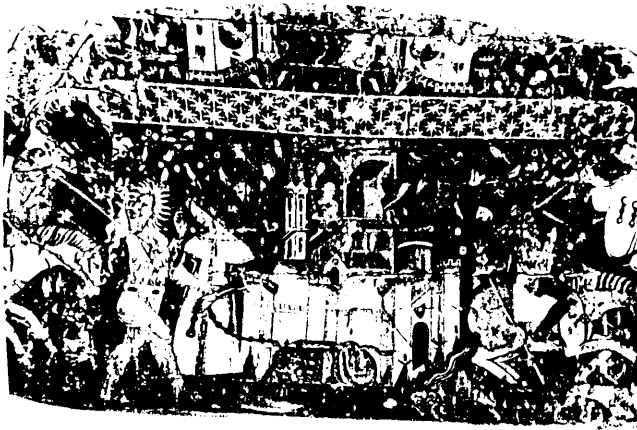
BOVEDA LATERAL DERECHA  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).





BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).

1433



167

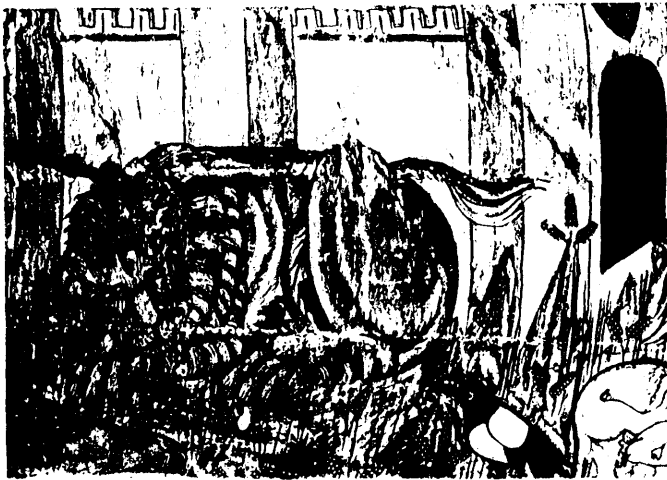


BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).

BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle)



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL DERECHA  
(Detalle).

1435

169



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).

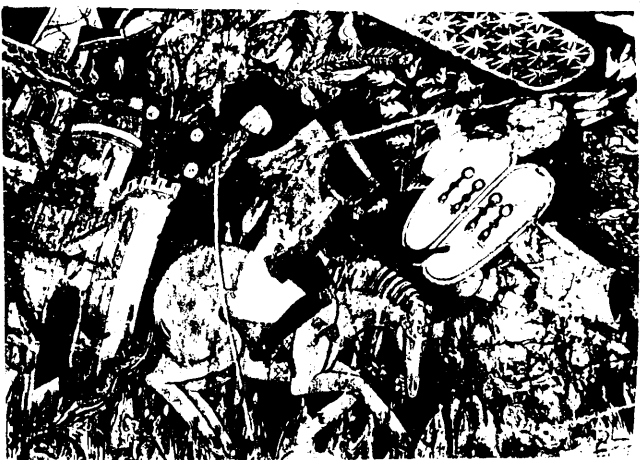


BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle)



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).

170 1436



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).



BOVEDA LATERAL DERECHA.  
(Detalle).